romanul universurilor crepusculare

Thomas Mann,
Robert Musil,
Hermann Broch,
Witold Gombrowicz,
Günter Grass,
Curzio Malaparte,
Heinrich Böll,
L.-F. Céline

Ion Vlad

EIKON

ION VLAD

ROMANUL UNIVERSURILOR CREPUSCULARE

eseu

Thomas Mann, Robert Musil, Hermann Broch, Witold Gombrowicz, Günter Grass, Curzio Malaparte, Heinrich Böll, L.-F. Céline

EIKON
EIKON

„De multe ori, se pune întrebarea ce influențe culturale au marcat gândirea lui Einstein, respectiv a lui Bohr, care ar putea explica divergențele dintre ei. Dincolo de aceste divergențe, pasiunea cu care discutau, semnificația emoțională și intelectuală pe care o atașau amândoi chestiunii de a ști ce tip de acces la realitate ne oferă fizica fac din ei urmași ai lui William din Baskerville, descris în cartea lui Umberto Eco. Se poate fără îndoială vorbi de o raționalitate științifică „universală", dar moștenirea specific occidentală e legată de faptul că aici științele nu s-au dezvoltat numai ca un joc intelectual sau ca un izvor de practici utile, ci și ca o căutate împătimită de adevăr..."

Ce înseamnă, așadar, înțelegerea lumii? În Memoriile sale, Heisenberg își amintește de o vizită la castelul din Krönberg în compania lui Bohr și de o reflecție a acestuia din urmă: „Nu e straniu că acest castel devine cu totul altul de îndată ce ne imaginăm că aici a trăit Hamlet? Ca oameni de știință, socotim că un castel constă numai din pietrele sale și admirăm modul în care le-a asamblat arhitectul. Pietrele, acoperișul verde, cu patina lui, lemnul cioplit al bisericii alcătuiesc castelul. Nimic din toate acestea n-ar trebui să se schimbe prin faptul că Hamlet a trăit aici, și totuși acest lucru schimbă totul. Deodată, zidurile, meterezele vorbesc o cu totul altă limbă... Și totuși, tot ce știm cu adevărat despre Hamlet este că numele lui apare într-o cronică din secolul al XIII-lea... Toată lumea cunoaște însă întrebările pe care Shakespeare le-a pus în gura sa, adâncimile omenești pe care a fost menit să le dezvăluie; astfel că și el a trebuit să-și afle un loc pe Pământ: aici, la Krönberg" (Ilya Prigogine, Isabelle Stengers, Între eternitate și timp, Ed. Humanitas, 1997, p. 40-41).

Scanned with CamScanner

B.C.U. "M. EMINESCU" IAȘI

Scanned with CamScanner

Preliminarii la „romanul de idei"

Există oare o heraldică distinctă a „romanului de idei"? Sunt oare actuale și, mai mult, viabile taxinomiile de acest fel în sfera atât de deschisă și de heterogenă a formelor romanului? În ce măsură poate fi validată o sintagmă precum aceasta: „roman de idei"? Sunt câteva întrebări și, e drept, nu izolate, în ordinea unor dezbateri consacrate, din perspectivă naratologică sau din aceea a poeticii formelor narative, referitoare la romanul universal. În paginile care urmează, ideea unui *roman-meditație* și/sau a *romanului reflexiv* s-a cristalizat numai în spațiul niciodată închis sau epuizat al *lecturii*. E singurul privilegiu al întâlnirii cu literatura: lectura și revenirile stimulate de opere surprinzătoare prin universul lor deschis.

Se poate obiecta (de ce nu?) că orice roman – văzut sub specia totalității și a polisemantismului, apropriat prin adaptarea unor criterii la natura, morfologia și semnificațiile sale – încorporează diverse „voci"; polifonia, natura proteică, structura polimorfă sunt tot atâtea argumente pentru a pleda cauza romanului „total", a romanului – „macro și microcosm" imaginar.

Și cu toate acestea (în sfera romanului criteriile, soluțiile și instrumentele interpretative sunt totdeauna numeroase!), există un roman al ontologiei ființei unde meditația, comentariul inspirat din devenirea Timpului (istoric și interior) și formele specifice ale discursului reflexiv sunt preeminente. De altminteri, concluziile științelor

contemporane sunt argumentul principal în ordinea renunțării la prejudecățile încăpățânate să susțină un statut „închis" al literaturii, confundând natura specifică, distinctă, și identitatea operei literare cu un teritoriu închis și impermeabil la dialogul (necesar) cu celelalte zone ale cunoașterii. Vechea și celebra paralelă aristotelică, favorabilă „poeziei" în comparație cu „istoria", n-a fost abandonată, fiindcă *Poetica* scrisă în secolul IV î.e.n. nu avea un caracter arbitrar și exclusivist. În realitate, formele cunoașterii cooperează și nu anulează natura specifică a comunicării, ontologia proprie fiecărui tip de explorare a lumii, o anume epistemologie (vezi Aristotel, *Poetica*, în traducerea lui D. M. Pippidi, „Tiparul universitar", MCMXL, p. 51).

În acest sens am transcris textul lui Ilya Prigogine și confesiunea celor doi mari fizicieni, danezul Niels Bohr și germanul Werner Heisenberg. Contribuția lor în fizica modernă (mecanica cuantică) are surprinzătoare consonanțe în literatură și am să invoc un singur exemplu, fără îndoială strălucit: Lawrence Durrell. Dacă pentru Niels Bohr „inseparabilitatea problemei realității de cea a existenței umane" (*Între eternitate și timp*, p. 41-42) reprezintă o temă fundamentală a meditației/cercetării sale, pentru autorul cuartetului închinat Alexandriei, miturilor și fascinației sale, patimilor tulburătoare ale ființelor, privirea inspirată de știință este absolut pasionantă. Confesiunile din epistolarul extraordinar cu Henry Miller sunt de fapt un program, o filosofie a viziunii compoziționale, a Timpului și Spațiului (Lawrence Durrell - Henry Miller, *Une correspondance privée*, Buchet/Chastel, 1963). Ca în interpretările lui M. M. Bahtin despre *cronotop* (funcțiile, însemnătatea, preeminența timpului și acțiunea acestuia în relație cu spațiul narativ), Lawrence

Durrell parcurge un traseu tot mai înrudit cu al concepției einsteiniene, extrapolată și prelungită în contribuțiile mecanicii cuantice.

Poemul simfonic al ciclului alcătuit din *Justine, Balthasar, Mountolive* și *Clea* (1957-1960) e luminat de o concepție (termenul e în totul justificat!) radical schimbată asupra Timpului, anulând viziunea proustiană sau a Virginiei Woolf; punerea în abis are misiunea de a sublinia revolta împotriva *timpului-memorie.* E vorba de ceea ce numește prozatorul în una dintre scrisorile adresate romancierului american Henry Miller (1936) o „existență heraldică", invocându-l pe Paul Valéry și fascinația poetului pentru o *ideogramă heraldică,* univers al gândirii, al „matematicii" spiritului și creației. De altminteri, în una dintre cele mai impresionante mărturisiri despre literatura sa, Durrell considera cuartetul romanesc un „poem al relativității" (*Romanciers au travail,* Ed. Gallimard, 1967, p. 194). Conceptul einsteinian devine pentru Lawrence Durrell soluția unui *continuum* dincolo de sugestiile bergsoniene (focalizarea asupra unui segment de timp); referințele literare sunt elocvente, dar cea mai importantă e James Joyce („Joyce a urcat până la Homer") pentru a sublinia valoarea unor opere care transgresează net efectul Bergson. Durrell propune, în opoziție, „conceptul einsteinian" al timpului, într-o narațiune „stereoscopică" cu un caracter „stereofonic" (*Idem,* p. 192-193). Poetica explicită din cuartet nu e lipsită de interes pentru tema acestor considerații liminare; în *Balthasar,* intervenția autorului auctorial e directă: „... încerc să duc la bun sfârșit un roman în patru straturi, a cărui formă se bazează pe teorema relativității. /Trei laturi ale spațiului și o latură a timpului, iată rețeta acestui neîncetat amestec" (Ed. Cartea

Românească, 1983, p. 14). O experiență de acest fel pretinde, desigur, o altă construcție epică, o altă morfologie narativă și, ceea ce era de demonstrat: un roman prezidat de idee și de meditația asupra poeticii sale, prin natura discursului și prin supremație intelectuală. Căci ciclul lui Durrell era de neimaginat fără atari trimiteri la o perspectivă temporală și spațială fără precedent în literatura proustiană inspirată de filosofia lui Bergson. Interferențele; inserția de forme romanești diferite precum jurnalul, epistolele; intervenția naratorului auctorial (ideea re-creării mentale a întregului oraș și a delirului său în memoria naratorului și a actorilor lui); metaromanul (*Balthasar, Clea*); formula reluării și reinterpretării unui prim modul narativ și transformarea lui într-un continuum epic reclamau - cred - un alt mod de a aborda structura romanului; e vorba de un roman al permanentei meditații, al tensiunii continue, al *re-facerii* spațio-temporalității. De aici ideea efectului imaginat și a unei receptări altfel pregătite și avertizate.

În retorică, formele narativității reprezintă „un teritoriu privilegiat" (*Retorica generală*, Ed. Univers, 1974, p. 256) și pentru că ea permite numeroase generalizări, constituind nucleul unor interpretări: „Semnul narativ - precizează autorii - este constituit de raportul între povestirea care povestește și povestea povestită" (*Idem*, p. 257); altfel spus: discursul și povestirea. Povestirea se instituie ca termen fundamental, implicând trama, jocul sintactic al organizării tramei, interpretările imaginare ale universului etc.; numai că procesele se petrec la nivelul discursului și nu la suprafața relatării narative. De aici și natura reprezentărilor, *ambiguitatea comunicării narative* și natura cu totul diferită a unor tipuri de opere romanești unde raporturile „povestire" - „discurs" sunt estompate

prin recursul la soluțiile proprii romanului reflexiv. Dificultatea e produsă și de ipostazele naratorului, derutante adesea, precum și de natura heteroclită a tipurilor de discurs: confesiv, epistolar, sensibilizat de elementele vizualului, ale filmului și ale picturii, ale universului non-verbal. Asimilarea lor e caracteristică acestui roman și interferențele la nivelul intertextualității, al proliferării referenților eliberează romanul de orice constrângeri. Timpul epic și viziunea spațială sunt vizibil modelate și influențate de un alt mod de abordare a lumii, a existențelor.

Secolul XX, afirmă autorii volumului *Între eternitate și timp*, debutează „cu o dublă explozie": relativitatea și mecanica cuantică, domenii fundamentale și creatoare ale unor scheme conceptuale esențiale (p. 7); nu e de mirare că cercetarea științifică modifică sau radicalizează perspectivele, realizând o nouă viziune asupra devenirii și asupra existenței. O nouă ontologie e greu de imaginat în absența „directivelor" științelor și scriitorul *se naște* într-un timp altfel evaluat, redimensionat prin mișcare și prin ireversibile procese, prin efectul entropiei în spațiul umanului și, implicit, al creației. Patosul cognitiv al literaturii și, în special, al romanului este afirmat din unghiul specificului discursului literar și al rațiunii de a fi a literaturii ca explorator al existențelor. Ilya Prigogine și Isabelle Stengers îl evocă pe Einstein pentru a proclama o nouă abordare și o privire săgetată de luminile științelor: „Misticii se străduiau *să simtă* lumea aceasta ca pe o iluzie; cât despre Einstein, el înțelege *să demonstreze* că ea nu e decât iluzie, adevăr fiind numai un univers transparent și inteligibil, purificat de tot ce afectează existența oamenilor – amintirea nostalgică sau dureroasă a trecutului, teama ori nădejdea în viitor" (subl. autorilor, p. 33).

Scanned with CamScanner

Această „amintire nostalgică și dureroasă" a timpului și a lumii proiectate într-un timp viitor ar putea servi drept enunț emblematic pentru rolul deținut de roman și pentru misiunea asumată de un număr impresionant de prozatori ai secolului nu de mult încheiat. Poate că ar fi nimerit, înaintea altor considerații de naratologie și de poetică a romanului/romanelor, să citez un pasaj dintr-un prozator obsedat de actul creației și de statutul scriitorului veacului XX: „Când secolul al nouăsprezecelea s-a prăbușit pe frontul Armageddonului, vechile bariere au sărit în aer. Artistul demoniac care a dominat secolul a contribuit la suprimarea trecutului în aceeași măsură ca și oamenii de stat, militarismul, marea finanță, industriașii și agitatorii care au pavat drumul ce ducea la dezastru. Războiul din 1914 părea să însemne sfârșitul a ceva; oricum a fost culminarea a ceva de mult depășit. Și, în realitate, ne-a deschis vaste noi perspective. Prin acțiunea sa de dărâmare, a creat canale de descărcare a imensei noi energii. Perioada dintre primul și cel de-al doilea război mondial a fost prolifică în producția artistică. În acest răstimp, când lumea sta gata să se zgâlțâie din temelii pentru a doua oară, am prins și eu formă. Era o perioadă dificilă, în primul rând pentru că nu te puteai bizui decât pe tine însuți, pe propriile tale forțe. Societatea, sfâșiată de tot felul de disensiuni, îi oferea artistului și mai puțin suport și încurajare chiar decât în zilele lui Van Gogh. Era pusă sub semnul întrebării însăși existența artistului. Dar nu plana oare amenințarea asupra oricărei existențe umane?" (Henry Miller, *Plexus*, vol. II din trilogia „Răstignirea trandafirie", traducere de Antoaneta Ralian, Ed. Est. Samuel Tastet Éditeur, 2002, p. 94-95).

Nu încape nici o îndoială: romanul rămâne, decis și cu determinare deseori trădată (noul roman francez), o

Scanned with CamScanner

tentativă de a explora și de a examina - sub specia ontologicului - destinul ființei; e un act de imensă responsabilitate a creatorului iar îndemnul aceluiași prozator american, martor al Istoriei și al prăbușirilor, e elocvent: „Încetați cu truda și treceți la creație! Deoarece creația e joc și jocul e dumnezeiesc!" (*Idem*, p. 95).

Jocul inaugurează, cred, dându-i întru totul dreptate lui M. Bahtin, istoria marelui roman prin Rabelais, cu operele sale, *Gargantua* și *Pantagruel*, marcând începutul *realismului grotesc* și al *carnavalescului*, al structurilor proteice și ample ale speciei. De altminteri, în opinia marelui estetician rus, trăsătura definitorie a experienței rabelaisiene este instalarea grotescului și a carnavalescului în ipostaza de semne indeniabile și statornice ale „degradării". Să cităm: „Principala trăsătură a realismului grotesc o constituie *degradarea*, adică strămutarea a tot ce e sublim spiritual, ideal, abstract în planul material-corporal, în planul pământului și al trupului, indisolubil legate între ele" (subl. aut. *François Rabelais și cultura populară în Evul Mediu și în Renaștere*, Ed. Univers, 1974, p. 26). Totodată, M. Bahtin, autorul conceptului - cunoscut de altfel - de *cronotop*, recomandă o anume interpretare a „imaginii grotești" din perspectiva timpului: „Raportul cu *timpul*, cu *devenirea* este o trăsătură constitutivă (determinantă) necesară a imaginii grotești" (s.a., p. 31).

Până la un punct, romanul lui Rabelais construiește - sub semnul *ambivalenței* - întregul proces de articulare și ordonare compozițională a marelui roman pentru care heterogenitatea și natura eclectică reprezintă poli ai devenirii și ai transformărilor.

Scanned with CamScanner

*

Încă din anii 1952-1953, M. Bahtin își reprezenta, în retrospectiva sa istorică (istoria literară e totdeauna privilegiată de marele teoretician și istoric al culturii franceze), *formele* (genurile) ca *structuri heterogene*, proteice prin forța de absorbție și prin receptivitatea lor la alte tipuri de discurs non-verbal. În *Genurile discursului*, cercetătorul examinează formele individuale (speciile) literare și prin raportare la alte forme de comunicare lingvistică. Dincolo de taxinomia propusă („genuri primare" și „genuri secundare": literatura epistolară, dialogul cotidian, - în prima categorie; *romanul*, literatura dramatică, teatrul ca spectacol, discursul științific sau filosofic etc., - în a doua grupă), asistăm, în viziunea lui M. Bahtin, la o *interacțiune dinamică*, deschisă și subliniată de regimul intertextualității, decisiv pentru evoluția și vitalitatea formelor romanești (Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, Gallimard, 1984/2000, p. 265/267). Interesante sunt aserțiunile poeticianului despre *alegerea* „genului"; factorii sunt numeroși, dar printre ei sunt fenomenele sesizate de creator, „partenerii" prozatorului (în cazul romanului) recrutați dintre manifestările simptomatice ale realității, ale semnificațiilor acestora. Cu un alt prilej, Bahtin examinează natura deschisă și receptivă a romanului ca formă „intercalată", însemnând „includerea în structura sa a tot felul de genuri, atât literare, cât și extraliterare (familiare, retorice, științifice, religioase ș.a.). În principiu, - conchide Bahtin - orice gen poate fi introdus în construcția romanului..." (*Probleme de literatură și estetică*, Ed. Univers, 1982, p. 181).

În fine, în același context, cercetătorul subliniază marea permeabilitate a romanului, *modelat* (ca structură

și ordonare interioară) de combinații adesea surprinzătoare ca mutații și metamorfozări ale fizionomiei speciei: „Fiecare dintre aceste genuri are formele sale verbal-semantice de asimilare a diverselor laturi ale realității" (*Idem*, p. 181). Bun cunoscător al istoriei formelor romanului, M. Bahtin știe foarte bine că, de la Rabelais și, mai cu seamă, de la Cervantes încoace, romanul parcurge etape decisive culminând, pentru istoria propriu-zisă a formei, cu experiența romanului veacului al XVIII-lea. Laurence Sterne, Fielding, Richardson sau Diderot pregătesc desăvârșirea procesului de asimilare și absorbție a unor tipuri de enunțuri și de discurs verbal precum jurnalul, epistola, confesiunea, memorialistica, pamfletul, eseul, într-un *tot* ce devine romanul în accepția sa modernă.

Jaques Derrida vorbea despre *forța* interioară a scrisului, însemnând *creație* în ordinea unei tensiuni indisolubil legate de natura structurilor imaginate (cf. *L'écriture et la différence,* Éditions du Seuil, 1967, p. 11-13). În general, teoria formelor (poetica formelor narative în special) subliniază dinamica unor raporturi interne, permanenta devenire și adecvare a structurilor narative la noi cerințe și la noi contexte pentru formația scriitorilor și pentru viziunea lor asupra lumii. Primordială este dimensiunea reprezentărilor, conștiința unei creații într-un neliniștit și continuu itinerar al gândirii, al privirii îndreptate spre lume. Actul creator și luciditatea interpretării, acea veghe niciodată întreruptă sau abandonată e aidoma luptei lui Iacob cu acel Cineva, rămânând tare și inflexibil, smulgându-i binecuvântarea, semn al puterii ființei de a înfrunta... Romancierul e obligat să-și păstreze energia și forța interioară, proiectând și realizând acea tensiune supremă a creației și a convertirii

Scanned with CamScanner

lumii în reprezentările imaginației sale, în vaste ficțiuni numite roman!

*

„Domeniu al licenței, romanul nu cunoaște nici limită, nici lege. Natura lui îi cere să le încalce pe toate și să cedeze oricărei tentații care-i solicită fantezia. Poate că nu în mod întâmplător dezvoltarea crescândă a romanului în secolul al XIX-lea coincide cu respingerea progresivă a regulilor care determină forma și conținutul genurilor literare" (Roger Caillois, *Romanul polițist; jocul și drama*, în „Secolul 20", nr. 7, 1968, p. 43). Eseul e consacrat, cum se poate observa din titlul său, romanului polițist, tradițiilor și morfologiei sale, rigorilor și „geometriei" speciei romanești, ea însăși – azi – extrem de rebelă la regulile pomenite ulterior de Caillois. Ne interesează, în schimb, considerațiile expuse; ele fac parte din preambulul la analiza propusă de revistă: un număr tematic al *Secolului 20*. E, subliniază strălucitul eseist și cercetător, un proces inevitabil de revoltă împotriva regulilor, (o „tendință generală către anarhie", afirmă Caillois), de dezvoltare aleatorie, imprevizibilă, a formelor (inclusiv în teatru și în poezie), un permanent curs de adecvări și de modificări, de sinteze și de „intercalări" (Bahtin). Mai exact, în natura formelor epice, sistemul de referințe, intertextualitatea și sensibilitatea romancierului au un rol important; prozatorul a încetat de mult să rămână un observator „rece", suflând miraculos viață asupra humei... Romancierul este o personalitate decisă să interpreteze, să analizeze, precum un om de știință într-o savantă convergență de instrumente, unde anatomia și fiziologia, studiul de o mare tensiune a

Scanned with CamScanner

ideilor și conștiința unei profunde crize a ființei realizează direcțiile definitorii ale romanului secolului XX.

E vorba de un flux extraordinar de factori, semne ale unui univers adesea convulsionat; e vorba de mișcarea cosmică a lumii și de universul infinitezimal al existențelor puse sub „supravegherea" romancierului, - creator de lumi și creator de emoții, de destine, de ample panorame în romanul-cronică sau de structuri geometrizate prin rigoare și luciditate reflexivă. În pofida formelor romanului, există constante definitorii precum ficțiunea romanescă, natura și formele reprezentării, ipostazele naratorului, sintezele generate de structura proteică, absorbantă a speciei etc. Una dintre caracteristici este, fără îndoială, *forța interioară, cerebrală și emoțională.* Umberto Eco examinează romanul și sub aspectul mecanismelor producătoare de emoții, o *ars combinatoria* elaborată de un „savant" care decantează și filtrează totul: „Chimia nu se înșeală niciodată. Există de asemenea o *chimie a emoțiilor*, și, conform unei tradiții ancestrale, o intrigă ingenioasă este totdeauna o componentă generatoare de emoții" (*De superman au surhomme*, Bernard Grasset, 1993, p, 13). E una dintre rațiunile și semnul de vitalitate proprii speciei. Inimaginabil în afara „istoriei" unor existențe, creând în teritoriile ficțiunii, romanul rămâne o eternă *povestire*, istorisind drame, relatând evenimente, desenând portrete și invitând cititorul la un zbor în spațiul imaginarului.

Dacă romanul este totdeauna povestire, avem să acceptăm că istoria sa înseamnă relatare de întâmplări capabile să fascineze, să captiveze și să stimuleze sistemul de reprezentări făurite de cititor. *Poetica* lui Aristotel, invocată și înainte în aceste prolegomene, definește (preeminentă este tragedia dar termenii sunt valabili și

Scanned with CamScanner

pentru formele epicului) „imitația" prin acțiune; în consecință, termenii principali sunt conflictul și trama, personajele și evoluția lor, natura *catharsis*-ului (*Poetica*, p. 41). Ei sunt omologabili, fără nici o modificare, și pentru formele narative, sugerând o veritabilă strategie narativă menită să surprindă, să emoționeze și să influențeze „cititorul". Stagiritul nu omite nici un component important - general-valabil - al structurilor narative și al sistemului de referințe implicat în efectul produs de formele narative. Cum a nara este aproape sinonim cu a imagina lumi fictive, avem să înțelegem că evenimentul epic reprezintă un sistem de referenți de ordin structural, de legături temporale, un mecanism comunicațional și, bineînțeles, acte multiple ale narării și ale făuririi de *istorii* (cf. Jacques Moeschler - Anne Reboul, *Dicționar de pragmatică*, Ed. Echinox, 1999, p. 399-409).

Compoziție verbală - în accepția lui Paul Ricoeur -, povestirea e, în termeni aristotelici, *mythos*, cu alte cuvinte ea se constituie ca o povestire-istorisire, însoțită de tramă (intrigă), un anume scenariu bazat pe o savantă strategie a dezvoltării și soluționării sau, cum se exprimă același celebru hermeneut, e o „punere-în-intrigă" (*De la text la acțiune. Eseuri de hermeneutică*, traducere și postfață Ion Pop, Ed. Echinox, p. 13). În „suprafața" examinată de Paul Ricoeur nu lipsesc diversele forme ale povestirii, ale povestirii-nucleu arhetipal, ca text originar și, prin urmare, se constituie formele romanului, fiindcă, aidoma celorlalte texte născute din enunțul narativ, romanul este povestire și - în consecință - *istorie*: „Între a trăi și a povesti se sapă o distanță, fie ea cât de mică. Viața e trăită, istoria este povestită." (*Ibidem*, p. 15). Relația formelor romanești cu dimensiunea temporală, în etapele evoluției speciei, nu

exclude, dincolo de anume experiențe, prezența timpului, ca *timp* povestit, subliniind din nou că povestirea instituie un timp al naratorului, un timp al evenimentelor și un timp al cititorului: „Tot ce se povestește - accentuează Paul Ricoeur - se întâmplă în timp, cere timp, se desfășoară temporal, iar ceea ce se desfășoară în timp poate fi povestit. Ba poate că orice proces temporal nu este recunoscut ca atare decât în măsura în care poate fi povestit într-un fel sau altul" (*Ibidem*, p, 12).

În sfera „narativității artificiale" (Teun Van Dijk, „Action, action description and narrative", apud Umberto Eco, *Lector in fabula*, Éditionds Grasset & Fasquelle, 1985, p. 87) se înscriu și faptele atribuite lumilor posibile, lumi favorizate de viziunea și complexitatea romanului, unde personajele, destinele individuale, realizează lumea posibilă în ipostaza unei „construcții culturale" (*Ibidem*, p. 157-158). În jocul deschis și de o nelimitată libertate, cititorul („cititorul empiric" desigur) alege tipul de operă, construind el însuși o *lume* din ficțiunea narativă (cf. Umberto Eco, *Șase plimbări prin pădurea narativă*, Ed. Pontica, 1997, p. 7-14). Romanul, cum se știe, este expresia unei dezvoltări culturale; actul povestirii s-a ramificat în forme multiple, în „istorii" epice, sau, cum le numește Ricoeur, „Povestirile de ficțiune" crescute pe nucleul narativ al unei povestiri situate cel mai adesea în afara literaturii. Lectura romanului și înțelegerea devenirii formelor sale mi se par mai elocvente în interpretarea lui M. Bahtin din una dintre cele mai fascinante cărți ale sale: *Problemele poeticii lui Dostoievski*. Termeni cunoscuți în general în studiul romanului (polifonie narativă, heterogenitate etc.) devin, grație analizei propuse de cercetătorul rus, mult mai convingători; explicabil, deoarece Bahtin trece în revistă

Scanned with CamScanner

istoria speciei începând cu Rabelais, Cervantes sau cu Grimmelshausen, cu romanul picaresc iberic sau cu romanul veacului al XVIII-lea, neuitând în schița desenată de el romanul-foileton (Eugène Sue, Al. Dumas), construind o *istorie* probabil pentru întâia oară legitimată de devenirea reală și nu de cea a istoricului literar locuit de prejudecăți geografice și culturale restrictive. Cred că meritul lui M. Bahtin e de a fi argumentat natura heteroclită a romanului prin redescoperirea surselor arhetipale ale romanului propriu-zis, nu doar ale povestirii. Mai mult, sesizează explorarea formelor miturilor, ale basmului, ale *spectacolului carnavalesc*, ale jocului carnavalizării lumii prin combinații imprevizibile și adesea insolite de elemente ale grotescului, comicului, dialogului platonician, ale povestirii „în serie" de tip boccaccian. Un atare univers deschis, polimorf și proteic, unde romanul gotic sau cel de aventuri, romanul filosofic etc. se regăsesc, justifică și legitimează romanul secolului al XX-lea și formele sale; printre acestea, *romanul reflexiv* e tentat nu doar de meditație ci și de jocul inepuizabil și plin de fantezie proiectat asupra semnelor și manifestărilor acestor lumi ale romanului (cf. M. Bahtin, *Problemele poeticii lui Dostoievski*, p. 199-251).

De altminteri, romanul secolului XX, în special romanul meditației deschise celor mai inedite forme, precum și romanul marilor mituri ale lumii (romanul latino-american, romanul american, romanul rus, mai ales cel apărut după dispariția stalinismului cultural) au descoperit cele mai surprinzătoare forme de exprimare; ele au îmbogățit discursul romanesc, înlesnind preeminența *romanului-alegorie* și a *romanului-parabolă* (în Europa, - romanul italian al lui Italo Calvino sau Dino Buzzati etc.)

Scanned with CamScanner

precum și a romanului cu pregnanțe reflexive (Robert Musil, Hermann Broch, Hermann Hesse, Elias Canetti etc.). În fond, „carnavalescul" pomenit adineaori nu înseamnă - printre altele - decât acea permeabilitate și disponibilitate a genului pentru proliferarea vocilor, a formelor de participare a personajelor într-un spațiu al meditației despre condiția umană și despre șansele acesteia. Acel „orizont temporal", despre care scria Lucian Blaga în *Trilogia culturii* („În afară de orizontul spațial, conștiința posedă și un orizont temporal", *Trilogia culturi*, E.L.U., 1969, p. 51), include - sunt sigur - perspectiva deschisă reflecției și configurarea ființei unei lumi ce-și desenează liniile existenței.

Istoria romanului modern (precizez că ader la interpretarea dată de Milan Kundera în *Arta romanului* și în *Testamentele trădate* conceptului de „roman modern" inaugurat de Rabelais și decis, ca destin, de Cervantes, pentru ca ulterior specia să-și consolideze viziunea și formele prin experiența romanului secolului al XVIII-lea) fixează, într-o accepție gnoseologică și ontologică, o epistemologie specifică, un „timp" permanent al „realismului". Numai că acest realism „etern" (*mimesis*-ul aristotelic) se dezvoltă capricios, contrazicând preceptele antice și trădând frecvent (și totodată polemic) raporturile originare ale acestei „verosimilități" în și prin ficțiune. Un avertizat cercetător al romanului, Jacques Dubois, reia sintagma romanului văzut „ca o vastă entitate organică", neuitând să atragă atenția asupra devenirii aleatorii și imprevizibile, prin continue mutații și metamorfozări, a unei specii atrase de *refacerea*, până la forme de-a dreptul paradoxale, a complexității și pluralității lumii. Romanul - remarcă Jacques Dubois - descoperă continentele utopiei, ale fantasticului, ale

Scanned with CamScanner

poeticului și, adăugăm: ale mitului și magicului, ale reflexivității. Căci „realismul" „renaște în fiecare epocă sub forme noi, care revoluționează viziunea și înțelegerea noastră asupra realului, precum și poetica operelor" (*Les romanciers du réel*, Éditions du Seuil, 2000, p. 13). O nouă poetică a romanului și o schimbare radicală de paradigmă decid o reevaluare și o reconstruire a formelor romanești prin revelarea universalului, nu neapărat în dauna individualului/singularului; avataruri numeroase și adesea deconcertante au traversat structura speciei încă din secolul al XIX-lea, când realismul, în organizarea sa clasică (destine individuale, tipologii, studiul societății, explorarea Istoriei și a raporturilor indisolubile cu individul și cu societatea: Balzac, Flaubert, Dickens etc.), își consolidează programul. Marile romane de la începutul secolului XX (Franz Kafka, Proust, Joyce, Virginia Woolf, Italo Svevo) decid soarta romanului, deși fiecare dintre cei amintiți profesează soluții și tipuri de discurs cu referențialități adesea opuse. Tensiunea ideatică s-a identificat nu de puține ori cu noi modalități de asumare a lumii și de proclamare a rolului unui Narator lucid, având, însă, de purtat măștile predestinate de legile noului roman. Privirea romancierului prezidează, supraveghează, martor și creator de lumi, tragică și obsedată prezență, de o sensibilitate acută, condamnată să surprindă totul. Raporturile temporale; spațiul narativ; autoreferențialitatea; meditația și profunzimea observației; lucidă, clinică; intertextualitatea; planurile dizolvate; disoluția unor categorii considerate inebranlabile; rolul evenimentului epic și proiecția subiectivă a naratorului sunt tot atâtea elemente în schimbare, unele substituind invarianți, altele inaugurând un nou mod de a investiga și de a vorbi despre natura ființei și despre sensul său existențial.

Scanned with CamScanner

Așadar, dincolo de experiențele traversate, unele esențiale pentru devenirea romanului ca instrument de explorare a conștiințelor și de investigare a existenței, romanul continuă să fie, sub specia permanențelor, *istorie epică, povestire* și, în consecință, o operă pentru cititorul tot mai pregătit să sesizeze dincolo de fabulă semnificații și semne ale lumilor posibile. E vorba de o lume „citită" de creator și recreată de receptorul ei, destinatar al acestei „lecturi"-interpretare! (cf. Richard Rorty, *Heidegger, Kundera și Dickens*, în „Pragmatism și filosofie post-nietzscheană", Ed. Humanitas, 2000). Romanul e, prin urmare, un răspuns indirect la întrebările torturante ale ființei istorice asediate și locuite de neliniști, de semne premonitorii dintre cele mai sumbre. În istoria romanului, etapele consacrate și decise de personalitatea unor prozatori (Rabelais, Cervantes, Grimmelshausen; romanul secolului al XVIII-lea, romanul gotic, Balzac, Dickens, Flaubert, Dostoievski, Lev Tolstoi, Gogol, Goncearov, Turgheniev; romanul primelor decenii ale secolului al XX-lea) sunt marcate, cum se știe, de radicale schimbări de viziune, de doctrine literare și de percepere a lumii. Destinul romanului și aventura formelor sale, tot mai diversificate și mai heterogene, sunt determinate de interferențe și de interacțiunea unor fenomene numeroase: ideologice, filosofice, sociale etc. Mai presus de toate e *Istoria*, istoria ființei proiectate pe dinamica experiențelor, pe repercusiunile acestora asupra individului și asupra conștiinței colective implicit.

Probabil că mărturiile scriitorilor, informațiile oferite de *poietica* profesată și asumată de prozatori sunt de natură să comunice și să explice factori generatori de opțiuni în ordinea scrisului, a conștiinței artistice, a canonului recunoscut sau descifrabil din interpretarea textelor literare

Scanned with CamScanner

propriu-zise. Un model simptomatic pentru prozatorii formați în deceniile de după primul război mondial este James Joyce și e elocventă proclamarea rolului său în restructurarea romanului. Abandonarea formulei proustiene, nu fără consecințe în ordinea revoluționării viziunii și percepției temporale, renunțarea la mecanica psihologismului sunt rezultatul impactului, extrem de puternic și de brutal chiar, cu opera lui Joyce, *Ulise*. Un exemplu pentru implicațiile întâlnirii cu opera lui Joyce, unul dintre cele mai edificatoare, e al lui Hemingway. În cazul prozatorului american, *influența* lui Joyce impune, în fond, un *model* recunoscut și reîntâlnit la alți romancieri ai vremii. De altminteri, marele nuvelist și povestitor vorbește, în cele din urmă, în numele generației sale: „... influența operei sale transformase totul, permițându-ne să ne eliberăm de constrângeri" (*Romanciers au travail*, Gallimard, 1967, p. 135). Nu mai puțin semnificative sunt numele celorlalți scriitori considerați de Hemingway autorii unor opere privilegiate de el în anii formării și ai uceniciei literare; un veritabil „curs" de istorie a romanului se proiectează: Stendhal, Flaubert, Mark Twain, Turgheniev, Tolstoi, Dostoievski, Cehov, Maupassant, Kipling și mai presus de ei: Shakespeare. Or, ultimul nume de creator include în opera sa temeiurile marelui roman, după cum Dostoievski exprimă, chintesențiat, romanul, *romanul modern* situat în afara oricărei cronologii și în afara formelor specifice.

Ar fi poate momentul să observăm că în proza românească dintre cele două războaie mondiale tendințele cele mai semnificative sunt organic legate de romanul realismului clasic, cu infuzia unor soluții specifice romanului de analiză; mult mai rare și mai degrabă izolate

sunt alte direcții urmate de romanul european al vremii. Experiențele sunt - lovinescian vorbind - în sincronie cu cele europene, iar profesionalizarea speciei e tot mai evidentă; excepțiile țin de rolul indelebil al povestirii (Mihail Sadoveanu) și de experimentul „autenticist" (Mircea Eliade, Anton Holban, Max Blecher, Mihail Sebastian, Octav Șuluțiu etc.). Relativ singulare sunt tentativele de a produce o literatură unde experimentul și autoreferențialitatea dobândesc un curs nou, prin recursul la elipsă, digresiune, fragmentare și fracturare narativă (C. Fântâneru), în timp ce H. Bonciu și Ion Biberi resimt influențe situate în vecinătatea modelului joyceian.

Dar marea sinteză, modelul absolut rămâne, invariabil, fixat definitiv în conștiințele scriitorilor: Dostoievski. Nu cred că vreun romancier din marea familie a scriitorilor care au influențat devenirea speciei să nu fi pronunțat numele întemeietorului romanului modern. Aici sintagma „roman modern" denumește statutul totalizant al unei forme unde se întâlnesc, în combinații extraordinare, mereu în mișcare și în noi sinteze, formule suple, deschise, iar Dostoievski creează noul roman, îl face să existe ca model suprem, oricare ar fi soluțiile, natura discursului, poetica și poietica asumate. E pur și simplu romanul ca formă a existenței și ca manifestare a lumii într-un limbaj comun tuturor și, în ciuda acestui lucru, inaccesibil celorlalți exploratori ai lumii.

Dostoievski face posibilă existența *romanului-sinteză*, a romanului unde toate vocile și toate modalitățile încercate până atunci dobândesc o dimensiune inegalabilă: e romanul ca expresie a existenței. Când un prozator precum Henry Miller adoptă în trilogia sa „Răstignirea trandafirie" soluția naratorului auctorial definit printr-un

Scanned with CamScanner

discurs confesiv, cu numeroase referința livrești și, în general, culturale (scriitori, eseiști, filosofi, plasticieni etc.), el își afirmă de-a dreptul patetic fidelitatea față de modelul absolut al lui Dostoievski: „M-am gândit la prietenul meu Lou Jacobs care-și scotea pălăria ori de câte ori trecea prin fața unei statui a lui Shakespeare [prozatorul american contemplă portretul lui Dostoievski din vitrina unei librării]. Ceea ce îi aduceam eu lui Dostoievski era mai mult decât un salut sau o plecăciune. Era mai curând o rugă, îl rugam să-și desferece taina revelației. Ce față comună, banală, avea! O față slavă, de mujic. Fața unui om care poate trece neobservat într-o mulțime (...) Stăteam nemișcat, ca de obicei, încercând să pătrund misterul făpturii care se ascundea îndărătul masei păstoase a trăsăturilor. Dar nu puteam desluși decât durere și obstinație. Un om care, evident, preferase viața celor de jos, un om proaspăt ieșit din închisoare. Mă pierdusem în contemplare. În cele din urmă ajunsesem să văd numai artistul, tragicul, nemaiîntâlnitul artist care crease un autentic panteon de personaje, de figuri cum nu mai existaseră până la el și cum nu vor mai exista nici după el; fiecare dintre ele mai reală, mai puternică, mai misterioasă, mai inscrutabilă decât toți țarii nebuni și toți papii cruzi și ticăloși luați laolaltă"(*Plexus*, vol. II al trilogiei, Ed. Est Samuel Tastet Éditeur, 2002, p. 22).

*

Am comentat într-un eseu opiniile despre roman și despre condiția romancierului ale lui Milan Kundera (cf. Ion Vlad, *În labirintul lecturii*, Ed. Dacia, 1999), precum și paradigma construită de prozatorul ceh: întemeierea

Scanned with CamScanner

lumii moderne în relația Descartes - Cervantes (vezi *Arta romanului*, Gallimard, 1986, p. 19-20), determinând configurarea unei viziuni călăuzite de rațiune, de logica ideilor și de statuarea unui univers romanesc pe deplin „rationalizat" de privirea geniului. Poate că tocmai pe această paradigmă se poate legitima poetica romanului, prezidată și protejată de *idee*, - un roman al meditației despre condiția ființei, nu în absența cugetării filosofice; dimpotrivă, prin recrearea ei în lumea animată a romanului văzut ca istorie a unor destine și ca spațio-temporalitate originală, inconfundabilă. Autorul eseurilor din volumul pomenit mai sus a prilejuit descoperirea de noi forțe interne ale speciei și de polivalențe uneori neglijate sau plasate în poziții inferioare. Un veritabil leit-motiv al celor două volume de eseuri semnate de Kundera, *Arta romanului* și *Testamentele trădate*, este problema crizei unei societăți în derivă, a unei lumi ce-și contemplă prăbușirea. Criza, crede Kundera, e observabilă în „monstrul" izbucnit din afară: *Istoria;* e istoria obsedantă din opera lui Musil și a lui Broch, sau a lui Kafka. Fiindcă - argumentele se succed în eseurile scriitorului - numai romanul e în măsură să înfățișeze, grație complicității romancierului, evenimentele unui sfârșit amenințător și tragic (*Arta romanului*, p. 26-27). Romancierul (și nu scriitorul! avertizează Kundera) și *înțelepciunea romanului* reprezintă termenii ecuației interpretate ca poli ai operei romanești formate prin propria sa înțelepciune inclusă în substanța intimă, organică a operei literare. Meditând, de-a lungul secolelor sale, romanul interoghează asupra existenței ființei. Nu e exclus ca „înțelepciunea romanului" decisă nu de intervenția brutală a scriitorului ci de *forțele interne* ale textului narativ să se explice și prin redes-

Scanned with CamScanner

coperirea - în lecturile și în spectacolul sfârșitului de secol XX - a romanului secolului al XVIII-lea (Laurence Sterne, Fielding, Diderot, Richardson și mai apoi Goethe), unde compoziția narativă (aleatorie), discursul, digresiunea, elipsa, fragmentarea și heterogenitatea discursurilor verbale metamorfozează formele. Musil, Broch, Gombrowicz, și înaintea lor Kafka și Joyce, au spart regulile și canonul literar, instalând o perspectivă mult mai liberă, mai directă și mai puțin supusă poeticii cristalizate (inclusiv romanul de analiză al secolului al XX-lea).

În realitate, *romanul devine text, adică o lume de semne*, construind o semiotică a semnelor speciei, un sistem de semne nou, defel conform habitudinilor cititorului. Un univers heteroclit se naște în roman prin includerea humorului, a grotescului, dând astfel speciei o libertate inimaginabilă înainte. O recunoaștem în proza latino-americană (Borges, Cortázar, Bioy Casares, Márques în ipostaza de povestitor și de reporter), în proza italiană (Italo Calvino, Pier Paolo Pasolini), în una dintre cele mai fascinante cărți ale prozei rusești: romanul lui Andrei Bitov, *Casa Pușkin* (Editura Fundației Culturale Române, Editura Univers 1997, cu o prefață de Lucian Raicu). Heterogenitatea - mereu amintită -, sonurile carnavalești și humorul amar se augmentează prin intertextualitatea manifestă a cărții. Atât de numeroase sunt referințele de natură intertextuală încât ele fac parte mai degrabă dintr-un joc al inteligenței și al reflexivității. Intertextualitatea se realizează prin numeroase referințe, prin comentariul la text și prin imaginarea unui metatext incitant și de o uimitoare profunzime a ideilor conjugată cu elementele absorbite în discursul narativ. Desigur, proza secolului XX parcurge și

Scanned with CamScanner

alte itinerarii, unele amplificate de contactul cu experiența inaugurată de Kafka; absurdul și supralicitarea jocului iraționalului, a ilogicului; suprimarea formulelor tradiționale ale narațiunii ne întâmpină prin proza absurdului, a deconstruirii realului și a spargerii limitelor acceptate până atunci în evoluția romanului de după Kafka, Joyce, Musil sau Broch: o nouă „înțelepciune" a romanului radicalizează viziunea și răscolește dinlăuntru formele romanești; e cazul lui Witold Gombrowicz, una dintre figurile cele mai interesante ale romanului conceput ca anti-roman, ca refuz de a se conforma tradiției, truismelor și poncifelor unui anume tip de reprezentare a lumii. *Romanul non-mimetic* se înrudește, astfel, cu romanul lui Musil și al lui Broch, cu prozatorii descinși din această experiență extraordinară a prozei veacului al XX-lea.

Milan Kundera observa, pe drept cuvânt, că asistăm, la finele secolului XX, la o reexaminare și, probabil mai exact, la o reabilitare a *jocului narativ*. Cu cât jocul e mai deschis unor modalități inedite, cu atât regulile sunt mai numeroase și mai elocvent formulate (cf. Milan Kundera, *Testamentele trădate*, p. 32).

Dezvoltarea romanului e adesea surprinzătoare prin reinventarea unor modele arhetipale sau prin recrearea unor forme canonice ale genului. Lectura *Omului fără însușiri* și, mai pronunțat ca modalități conjucate, lectura *Somnambulilor* obligă la reestimarea tuturor criteriilor și coordonatelor romanului. O nouă paradigmă se statuează: ea profesează polivocitatea și polifonia narativă, convergența și interferențele de tipuri de discurs: eseul, comentariul reflexiv, versul, *song*-ul, disertațiile concentrate (eseistic) pe câteva motive existențiale etc. E firesc, în consecință, ca proclamarea dreptului la existență în roman a eseului (vezi

Scanned with CamScanner

romanul veacului al XVIII-lea și relațiile acestuia cu proza moraliștilor, o proză a aforismelor și a maximelor prelungite în scurte narațiuni-fabulă) să elimine alte restricții, instalând digresiunea, refuzul personajului-biografie și mai ales, renunțarea la personajul cu profil psihologic. *Jocul* devine factorul cel mai important iar „emergența" sa îi permite romanului să-și revitalizeze structurile.

Plurivalențele romanului exclud, de la început, false și inoperante ierarhizări în ordinea preferințelor pentru anumite motive, teme, arhetipuri narative, categorii de personaje etc. Jocul asociat humorului, grotescului, comicului sau, în sinteză, carnavalescului nu reprezintă decât una dintre dimensiunile romanului, - specie cu o vocație infinit mai largă și mai deschisă. Textul sacru, mitul, manifestările ființei sub specia sacrului se metamorfozează în roman în manifestările profanului (scrie Kundera: „religia și humorul sunt incompatibile", în *Testamentele trădate*, p. 19). Altminteri, parodicul și viziunea eliberată de convenții și de prejudecăți nu exclud reinterpretarea textului sacru sau mitic (a se vedea în *Iosif și frații săi*, romanul lui Thomas Mann, sau recrearea povestirii biblice în romanul lui William Faulkner). Scriitorul este adesea tentat să explice fără să trădeze natura comunicării narative; o face Thomas Mann în „Cum am scris Doctor Faustus"; același prozator compune veritabile disertații pe teme de natură să sugereze coduri de lectură. Iată, de exemplu, un pasaj din *Iosif și frații săi*, unde naratorul dezleagă mecanismul temporal al cărții: „Căci chiar dacă am preluat neschimbat timpul matematic sideral, de acolo și de atunci, prin urmare din zile mult anterioare peregrinării bărbatului din Ur, și le vom transmite întocmai chiar și celor mai îndepărtați urmași, totuși semnificația, densitatea și

Scanned with CamScanner

plenitudinea timpului pământesc nu sunt deloc identice pretutindeni și totdeauna; timpul are o măsură inegală, și asta în ciuda obiectivității caldeene a măsurării lui; șase veacuri nu au însemnat atunci, și sub acel cer, ceea ce sunt în istoria noastră occidentală; vremea aceea era mai blândă, mai tăcută, mai egală; timpul, pe atunci era mai puțin activ, acțiunea transformatoare a neîncetatei sale munci asupra lucrurilor și a lumii era mai lentă și mai blajină - măcar că de-a lungul cestor douăzeci de generații avuseseră loc schimbări și revoluții importante, ba chiar și prefaceri *naturale*, în cercul restrâns în care trăia Iosif, modificări ale scoarței terestre, așa cum noi le știm și le știm și le știa și el. Căci unde mai era, pe vremea sa, Gomora și unde Sodoma, în care se așezase Lot din Harran, cel primit în nemetul bărbatului din Ur, unde mai erau cetățile voluptăților? Acolo unde odinioară înflorise dezmățul lor, acum Marea Moartă își întindea apele leșioase, de plumb, ca urmare a prăbușirii unui ținut sub un potop de foc, smoală și pucioasă, atât de înfricoșător și, aparent, atât de distrugător, încât fiicele lui Lot, care se salvaseră o dată cu el - aceleași pe care voise să le ofere sodomenilor întru potolirea poftelor, în locul anumitor oaspeți prea curați - crezând că nu mai rămăsese om viu pe pământ în afară de ei, apucate de grija femeiască a perpetuării neamului omenesc, se împreunaseră cu tatăl lor" (*Iosif și frații săi*, I, Ed. Univers, 1977, p. 48).

Comentariile naratorului au funcții multiple (aici în ipostaza de narator auctorial), de „interpret" și de „cronicar" destinat acestei recreări a miturilor și a povestirilor din Vechiul Testament. În anume circumstanțe, observația lui Umberto Eco despre text („fiece text e o mașină leneșă care-i cere cititorului să facă o parte din munca ei", *Șase plimbări*

Scanned with CamScanner

prin pădurea narativă, Ed. Pontica, 1997, p. 7) e valabilă, numai că participarea receptorului, - cititor dispus să recitească opera literară, se conectează la cerințele unei creații narative mereu obsedate de destinul ființei, de existența sa. În consecință, *meditația* naratorului, propensiunea spre reflecție și spre decantarea sensurilor aparțin condiției de a fi a romanului modern. Notele lui Dostoievski pentru romanul *Demonii*; disocierile în sfera motivelor și cristalizarea temelor, personajelor și tramei se concretizează în efortul compozițional; romanul este, prin excelență, construcție, elaborare, efort arhitectural. De aici și conștiința activă a romancierilor din familia lui Joyce, Lowry, Musil, Broch, Thomas Mann, decși să situeze în planul ideilor și al reflexivității invarianții structurali ai romanului. Dacă romanul lui Musil este o creație a gândirii și a altitudinii intelectuale (romanul este produsul unui dramatic și laborios proces analitic și interpretativ, lucid și totdeauna prezidat de privirea netulburată de detalii a prozatorului), nici un roman nu se „dizolvă" într-un tratat sau într-un eseu filosofic. El este o realitate artistică; intelectualitatea sa vine din observație și din privirea scrutătoare asupra timpului, ființelor, universului lor. Creația romanescă privilegiază ființa supusă anamnezelor și examinată în spațiul inconfundabil al epicului.

În ultimă analiză, depinde de cititor și de calitatea lecturilor sale, de formație și de „biblioteca" indisolubil legată de biografia lui spirituală, fiindcă - e de știut - romanul există, am mai afirmat-o, în realitatea sa autotelică, ca univers cosmic chemat să vorbească oamenilor. Universurile romanului secolului XX sunt lumi unde personajele trăiesc aventuri extraordinare, experiențe ale spiritului, ale Istoriei; trăiesc neliniști imposibil de risipit

Scanned with CamScanner

sau de atenuat, descoperă – în vecinătatea lor – o umanitate venită dintr-un teribil bâlci al deșertăciunilor; cititorii încep să înțeleagă una dintre condițiile acestei creații: revenirea și reinterpretarea operelor, niciodată deplin dezvăluite sau epuizate ca semnificații, rezonanțe și proiecții într-un timp ce urmează să vină cândva. Poate că e nimerită aici una dintre cele mai sugestive reflecții blagiene din *Pietre pentru templul meu*: „Cei care s-au ocupat cu istoria problemelor, ce și le-a pus mintea omenească, au putut să remarce că „misteriosul", „enigmaticul" ce-l înlăturăm dintr-o întrebare, dintr-un lucru – apare în altă parte. Cu cât lămurim printr-un fenomen ori printr-o lege mai multe enigme, cu atât devin ele însele mai enigmatice: aș vorbi în privința aceasta foarte bucuros despre un „*principiu al conservării enigmelor*" (s.a. în *Opere*, 7, Eseuri, Ed. Minerva, 1980, p. 75).

*

Un personaj straniu și extrem de complex, expresie a unor deconcertante trăsături, este Svidrigailov din romanul dostoievskian *Crimă și pedeapsă*. Combinație de trăsături demoniace, dar și o ființă cu atribute ciudate, amestec de rău și impulsuri adesea opuse răului, Svidrigailov este un împătimit cititor. În singurătatea conacului de la țară Svidrigailov meditează asupra lumii, reluând, în numeroasele sale lecturi, motive răspândite în literatura vremii, dar mai cu seamă în proza dostoievskiană. Amoral, seducător bântuit de crime și de pedofilie, lăsând în umbra sa bănuielile unor fapte abominabile, Svidrigailov e derutant prin faptele sale bune situate la polul opus înclinațiilor sale. Există în Svidrigailov o dezordine

Scanned with CamScanner

interioară tragică, demonică, determinându-l – în cele din urmă – să se sinucidă. În unul dintre dialogurile sale cu Raskolnikov, acest complicat și ambiguu personaj (cf. Valeriu Cristea, *Dicționarul personajelor lui Dostoievski*, Ed. Cartea Românească, 1983, p. 413-421) se întreabă, neliniștit și torturat de necunoscut, despre „veșnicie": „Ca idee, ne reprezentăm întotdeauna veșnicia ca ceva ce nu poate fi înțeles, ceva uriaș, imens! Dar de ce trebuie să fie neapărat așa? Și dacă veșnicia nu este decât o magherniță oarecare, una singură, un fel de baie țărănească, afumată, cu pânze de păianjen prin colțuri? Eu, uneori, așa îmi închipui că este/ – Și niciodată, niciodată nu-ți închipui ceva mai liniștitor și mai drept?! – exclamă Raskolnikov cu o senzație neplăcută./ – Mai drept? De unde știm noi, poate că tocmai asta este mai drept și știi, dacă ar depinde de mine, eu dinadins tocmai așa aș fi făcut-o, – răspunse Svidrigailov cu un zâmbet ciudat" (*Crimă și pedeapsă*, ESPLA, 1957, p. 263).

Feodor Mihailovici i-a urmărit obsedant, până la sfârșitul carierei lor sau până la finele vieții, pe marii prozatori ai lumii. Cele mai elocvente și mai copleșitoare mărturii sunt operele; sub semnul operei marelui prozator rus, literatura și-a reafirmat dreptul de a fi și de a examina *altfel* decât toate celelalte forme ale cunoașterii umane existența ființelor, – oameni cu drame și tragice experiențe, invitând cititorul să mediteze, conjugând luciditatea cu emoțiile într-o savantă și neștiută combinație, asupra lumii văzute sub amenințarea Istoriei, nu ca știință, ci ca destin al fiecărui om proiectat în marea literatură a romanului.

Scanned with CamScanner

Alternative în poetica romanului

Aserțiunile lui Richard Rorty despre roman, inspirate, în marea lor majoritate, din reflecțiile lui Milan Kundera din *Arta romanului*, sunt numai în parte întemeiate; înclinația sa spre polemici și spre absolutizări obligă la o anume mefiență, nu doar de natură teoretică. O remarcă e însă de reținut: există genuri „care iau naștere ca reacții și ca alternative la încercarea de a *teoretiza* problemele omului" (*Pragmatism și filosofie post-nietzscheană*. Eseuri filosofice, 2, Ed. Univers, 2000, p. 123). Sublinierea îi aparține autorului, pasionat de opera lui Kundera și, mai ales, de poetica formulată de scriitorul de origine cehă.

Romanul nu încetează să-și redescopere sursele originare și esențele sale spirituale. Le numesc astfel, întrucât romanul rezolvă falsa dicotomie (filosofie – literatură – univers ficțional) prin modalitățile sale proprii, inclusiv prin *meditația ascetică* a romancierului decis să rămână, prin destin și comunicare, *un povestitor, creator de istorii narative,* de ființe imaginare și de lumi perfect credibile ca vaste Utopii ale existenței. „Toți filosofii – scrie exegetul pomenit mai sus – avem în noi cel puțin o părticică din preotul ascet. Noi toți tânjim după esență și împărtășim gustul pentru teorie ca opus povestirii" (*op. cit.*, p. 120). „Preotul ascet" ar părea situat în opoziție ireconciliabilă cu romancierul (în cazul nostru); realitatea e însă infinit mai complexă sub specia mișcărilor tectonice provocate de

Scanned with CamScanner

istoria absolut imprevizibilă, deconcertantă chiar, a formelor romanești, renăscute din modele originare, re-create și puse să interpreteze pe scena istoriei ființei un spectacol copleșitor ca amploare și profunzime, ca panoramă a devenirii umanității neîncetat amenințată de tragicul existențial, de vocile profetice ale acestor „povestitori-profeți".

Realitatea e că luminile filosofiei nu încalcă, dacă mă pot exprima astfel, teritoriile sacre și consacrate, totodată, ale romanului; revelația nietzscheană a cunoașterii tragice, a aventurii ființei strivite de destinul său, aparține și romancierului obsedat, de la începuturile istoriilor epice, de ipostazele unei ontologii asupra căreia spectrul tragicului și avertismentele unui *Apocalips* indeniabil, proiectat în viziunea unei umanități suferind de singurătate și de insolubile probleme existențiale, sunt teme constante. Indiferent de formula epică și de dominantele marilor creații, experiența și alternativele romanului sunt, în fond, inepuizabile. Tentațiile – repet – ale absolutizărilor și ale anulării altor moduri de cunoaștere (filosofie vs literatură și, în special, roman) sunt frecvente; ele n-au de ce să stânjenească, în cele din urmă, examenul lucid și totodată apropriat al formelor romanești. R.-M. Albérès (cf. *Aventura intelectuală a secolului XX*, ed. a IV-a, Albin Michel, 1969) înclina balanța spre resursele literaturii, crezând, restrictiv și neconvingător, că literatura are șanse superioare în investigațiile sale asupra vieții trăite (tragicul existențial). Absolutizând, cercetătorul francez, mai degrabă un istoric literar din când în când atras de categoriile literaturii, prezintă „sensibilitatea literară" (?) drept „barometrul" (unicul!) pentru vocația premonitorie a literaturii și pentru interpretarea prezentului („Cei care scriu

Scanned with CamScanner

roman „simt" timpul de mâine, vântul moral sau imoral ce va sufla, furtunile Istoriei..." (p. 9).

O atare „meteorologie" (un metaforism de o incontestabilă suficiență intelectuală) nu are cum să impună o judecată echilibrată și lucidă asupra aventurii romanului, operă de viziune largă și de pasionată afirmare a Narațiunii ca mod esențial de cunoaștere. În realitate, romanul continuă să fie, dincolo de diagrama extrem de agitată și de complicată a evoluției formelor sale, o experiență a ființei, a singurătății sale înconjurate de neliniști și de incertitudini, de spaime lăuntrice și de raporturi interumane degradate și adesea întrerupte grav. Literatura și, la rândul ei, filosofia au revelat adesea „solitudinea umană, absoluta imposibilitate a ființei de a comunica..." (Claude-Edmond Magny, *Littérature et critique*, Ed. Payot, 1971, p. 193). Interesantă e retrospectiva propusă în acest volum bine articulat și unde o parte însemnată din literatura primelor trei decenii ale veacului XX este pusă sub semnul *expresionismului* văzut ca o soluție pentru interpreții unor procese și fenomene intens trăite epic: Hauptmann, Heinrich Mann, Franz Werfel, dar, prin extrapolare, și Virginia Woolf sau Proust, John Dos Passos și Alfred Döblin ar fi realizat - măcar aproximativ - estetica expresionistă a unor profunde și dramatice contraste, agonice desfășurări de destine etc. Mai semnificativă mi se pare atașarea la acest grup a lui James Joyce, a romanului său. Ceea ce caracterizează romanul scriitorului irlandez reprezintă, în egală măsură, atribute ale unor opere fundamentale ale romanului european și, în primul rând, ale creației lui Kafka.

„Suntem într-un univers unde nimic și nici într-o împrejurare nu se întâmplă care să dea iluzia realității; (...)

Scanned with CamScanner

speranța vreunei izbucniri nu-i decât înșelăciune. Omul – observă Claude-Edmonde Magny – e prins într-un sistem nedefinit de cauze, cu sau fără voia sa, cunoscute sau necunoscute lui" (*op. cit.*, p. 303). O veritabilă agresiune asupra timpului („mettre à nu sa foncière imposture"), destrămarea și degradarea timpului fac obiectul unei proze încărcate, în schimb, de o tensiune intelectuală care ne face să ne reîntoarcem la romanul secolului al XVIII-lea, la eseu și la discursul digresiv al unor celebri gânditori.

*

Poetica și, în general, teoria romanului sunt încă datoare, cel puțin la noi, să recitească și să re-descopere coordonata *romanului-eseu* și a romanului „intelectual"; altfel spus, romancierul cucerit de idee și captivat de resursele unei *povestiri filosofice* (alternativă la romanul strict evenimențial, romanul „istorie", romanul cu multiple implicații ale tramei, ale strategiilor narative, dispunerii și situării în varii relații a personajelor – indiferent de natura și de soluțiile adoptate în materie de personaje –, romanul conflictelor puternice și ireductibile etc.) optează pentru variantele unde naratorul și resursele narațiunii romanești nu sufocă sau nu distrug rețeaua reflexivă a operelor.

Adept al romanului susținut de patosul ideii (romanul filosofic), Milan Kundera nu ignora proprietățile defel uniformizate și lipsite de substanță ale romanului ca operă a desfășurărilor narative, a fascinației evenimentului epic imaginat de narator: „După cum Nietzsche (să anticipăm, spunând că atât pentru Robert Musil, cât și pentru Hermann Broch, filosoful german este personalitatea emblematică invocată constant) a apropiat filosofia de

Scanned with CamScanner

roman, și Musil a apropiat romanul de filosofie. Nu e vorba aici de eventualitatea ca Musil să fie mai puțin romancier și nici că Nietzsche ar fi mai puțin filososf decât alți filosofi" (*Testamentele trădate*, Ed. Gallimard, 1993, p. 208). Lecturile propuse în aceste eseuri nu intenționează în vreun fel să ignore sau să trădeze specificitatea discursului și a recuzitei consacrate a romanului. Formele sale continuă să ne cucerească prin universurile create, prin spațiile ficțiunilor romanești și, bineînțeles, prin aventura epică a unor destine, indiferent dacă ele sunt doar simboluri precum Joseph K. sau arpentorul ajuns în vecinătatea Castelului sau reprezentări ample precum într-un vast roman-cronică, într-un *Bildungsroman,* o tetralogie ca *Iosif și frații săi* (o memorabilă reflecție despre timp și despre durata sa desprinse de „istorie"), o amplă și neîncheiată capodoperă precum *Omul fără însușiri* sau cele trei personaje-ipostaze ale Timpului narativ din *Somnambulii.*

Așadar, reluând precizările lui Kundera din *Testamentele trădate*, romanul își păstrează, dezvoltând-o și deschizând-o spre idee, propria sa poetică și constituenții săi, dincolo de deveniri numeroase și dincolo de tensiunile Istoriei „mari", nici ea de ignorat sau de eludat.

Romanele de după 1900, în special operele de după primul război mondial (nu e vorba nici de periodizări și nici de stabilirea unor caracteristici generate de deceniile de până la cel de-al doilea război mondial!), descoperă un fenomen cu implicații extrem de largi pentru istoria formei: prin Joyce (mai ales) și prin scriitorii Europei răscolite de primul război mondial se explorează un nou continent al speciei, acela al romanului *post-psihologizant*; soluțiile, mecanica, rutina, oboseala și variantele devitalizate ale romanului proustian pierd din autoritatea lor, fără ca

Scanned with CamScanner

fenomenul să elimine ecourile și soluțiile psihanalizei, Freud fiind în continuare urmat și revendicat. E drept că atitudinea și opțiunile naratorului sunt altele; în locul personajului dilematic, al introspecției și al leit-motivelor (oscilații, interogații continue, obsesia, subconștientul etc.) asistăm la o deconspirare mult mai directă și mai crudă a ființei. Arpentorul lui Franz Kafka e asistat în toate tentativele lui, paralizat și treptat supus unei degradări inexorabile; Hans Castorp experimentează și descoperă o lume a ideilor ignorate până atunci, fără să găsească însă salvarea; Felix Krull are revelația iluziei, a aparențelor și a realității brutale (actorul Müller-Rosé, fascinant pe scenă și respingător după îndepărtarea fardurilor; Thomas Mann, *Mărturisirile escrocului Felix Krull*); Pasenow, Esch și Huguenau, personajele *Somnambulilor*, sunt proiectați pe fundalul unei Germanii cutremurate și fatal sortite unei inevitabile și implacabile distrugeri.

*

Cititorul de romane, cred, este o categorie aparte, lector implicit și lector mereu angajat (Wolfgang Iser, *The Fictive and the Imaginary*, The Johns Hopkins University Press, 1993), el poartă cu sine memoria operelor; reface cursul și mișcarea imprevizibilă a destinelor, regăsind, însă, potrivit unei „fatalități" privilegiate, operele fundamentale, *modelele*: Rabelais și Cervantes, Grimmelshausen, romanul englez și francez al secolului al XVIII-lea, romanul gotic etc., liniile devenirii formei sunt mereu rechemate; operele sunt retrăite grație acestui cititor pregătit pentru referințe multiple și pentru un exercițiu de memorie intertextuală; procesele sunt absolut necesare; ele impun o nouă viață a

Scanned with CamScanner

cărților. Lectura aleasă „pentru călătorie" de Thomas Mann e *Don Quijote*; ca într-un jurnal de lectură, autorul *Muntelui vrăjit* notează: „Am citit ieri după masă și seara câte ceva din *Don Quijote*, în acompaniamentul muzicii din salonul albastru. Voiesc acum să continuu lectura, cuibărit în fotoliul de pe punte, care reprezintă o transpunere a șezlongului excelent al lui Hans Castorp în extrema cealaltă" (*Călătorie pe mare cu Don Quijote*, în vol. *Pătimirile și măreția maeștrilor*, Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1972, p. 196-197). Semnificativă ni se pare o altă remarcă a scriitorului, care are meritul de a fi atras atenția asupra operei lui Robert Musil; de altminteri, el este primul, în ordinea unor exegeze mult mai târzii, în a fi definit opera fundamentală a lui Musil, *Omul fără însușiri*, drept expresia unei supreme *intelectualități*. Calitatea, astfel numită, înseamnă – o știm prea bine acum – viziune lucidă, o pătrunzătoare examinare a factorilor cauzali și înfățișarea în dimensiunea tragicului a lumii în ireversibila ei prăbușire.

Să mai precizăm că Thomas Mann sesizează, recitindu-l pe Cervantes, natura „umorului epic", comicul de o anume structură și substanță (un „*comic patetic*", notează cititorul-călător), asociind viziunii sale din *Iosif și frații săi* aventurile extraordinare ale lui Simplicius Simplicissimus, veritabil arhetip al literaturii germane și precursor al marilor creații goetheene. În fond, una dintre cele mai fructuoase direcții ale romanului european, inițiată și deschisă de Kafka, este aceea a *tragi-comicului*, a *grotescului absurd*, a raționalului și a agresiunii iraționalului. Peste toate veghează eterna privire a unei forme unde heterogenitatea și devenirea proteiformă configurează *romanul-meditație* și *romanul-experiență* ontologică esențială. Astfel se face să

Scanned with CamScanner

„preoții asceți", filosofii mai mult sau mai puțin convinși de funcțiile romanului, sunt datori să retrăiască prin roman și prin energiile sale propriile lor observații asupra condiției umane.

Suntem totdeauna însoțiți de călătoria lui Leopold Bloom prin Dublinul lui Stephen Dedalus, „agentul de publicitate" fiind martorul tragic al unei imense parodii precum aceea a lui Gogol sau a lui Kafka și suprem dezvoltată în neîncheiata operă a lui Robert Musil. Nu e de mirare că Hermann Broch, la rândul său, era unul dintre admiratorii lui Joyce, că marii scriitori latino-americani Jorge Luis Borges, Bioy Casares, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez au afirmat în diverse ocazii acel *altceva* inaugurat, proclamat și realizat de Kafka și de continuatorii săi, creatori printre care e de inclus un prozator precum Witold Gombrowicz. Dacă *Ulise* profesează programatic rețeaua referențială a Memoriei spirituale și culturale a lumii, *Omul fără însușiri* le absoarbe în formula atât de heteroclită a discursului, aidoma lui Broch, unde digresiunea eseistică, *song*-urile și planurile narative (relativizate) „tradiționale" se conjugă sub semnul diversității și al pluralității de voci.

În *Doctor Faustus*, cu subtitlul ce ne amintește de formula practicată în romanul secolului al XVIII-lea: „Viața compozitorului german Adrian Leverkühn povestită de un prieten", discursul contrapunctic, alternanțele și ruperea ritmului narativ prin inserția vocii naratorului (Serenus Zeitblom) ne angajează într-o istorie despre demonologia și miturile unei lumi tragic culpabilizate. Extensiunea epică e extraordinară și elementele combinatorii ne fac să situăm romanul în descendența lui Goethe și a experiențelor de mai târziu ale școlii expresioniste germane; vorbind despre

Scanned with CamScanner

Adrian, cronicarul-narator retrăiește („biografia" e scrisă, într-un alt tip de convenții, în 1944, într-un moment tragic pentru poporul german) manifestări ale personajului principal: „Nu fără să constat - remarcă Serenus - că *tragedia* și *comedia* creșteau pe același trunchi și că era de-ajuns să schimbi puțin lumina, ca să dai din una în cealaltă" (*Doctor Faustus*, E.L.U., 1966, p. 373).

Există un regim inimitabil și inconfundabil al narațiunii și al judecăților emise; cronicarul nu poate evita câteva considerații despre istorie. Ele sunt simptomatice pentru tipul de roman scris în acest spațiu, unde miturile creatorului, spectacolul unei demonologii mântuite prin opere aparțin, în ultimă analiză, unei istorii tragice. Aceleași fenomene sunt de recunoscut în creațiile romanești ale lui Broch și ale lui Musil, în romanul lui Elias Canetti sau în alegoriile lui Hermann Hesse. Nu altfel vor scrie urmașii lor din generația celui de-al doilea război mondial: Günter Grass sau Heinrich Böll, scriitori obsedați de experiența înaintașilor, de recursul la modelul lor fundamental, Franz Kafka. Revenind la „povestitorul" din *Doctor Faustus*, „*obsedat de această dublă cronologie*" (s.n.I.V.), însemnând „timpul în care evoluează naratorul și cel în care se petrece narațiunea", pentru ca o a treia proiecție să fie posibilă, „considerată de cititor propice să primească relatarea mea"; altfel spus, „*o triplă cronologie*" redimensionează opera, viziunea generală și configurativă, strivită de tragicul evenimentelor: inevitabila prăbușire a Germaniei naziste.

Ar fi, prin urmare, de constatat că există o amplă și, totodată, tragică juxtapunere de evenimente, cu o mișcare a timpului modelată de memoria naratorilor și de meditația lor, supremul indiciu al desfășurării epice. Romanul lui Thomas Mann e din 1947, iar „jurnalul" romanului e scris

Scanned with CamScanner

în 1949 („Cum am scris «Doctor Faustus»"). E o *poietică* exemplară și elocventă pentru scrisul lui Thomas Mann și al urmașilor sau contemporanilor săi. Proteică și heterogenă, narațiunea apelează frecvent, sub impulsul lucidității și al cerebralității, la *parodie*. „În materie de stil – se confesează Thomas Mann – eu nu mai știu decât parodia. Sub acest aspect sunt aproape de Joyce." („Cum am scris «Doctor Faustus»", 1949, în *Doctor Faustus*, E. P. L. U., 1966, p. 632) Transpunerea în ficțiune a unor grave probleme ale Istoriei creează, nu doar în romanul invocat acum, o formulă narativă unde realul și imaginarul, trecând prin multiple procese anamorfotice, realizează o lume față de care e cu neputință să rămâi indiferent, dincolo de devierile de la modelul tradițional al narațiunii românești.

Cronicarul din *Doctor Faustus* s-a format în spiritul unui rigorism și al unei etici prefigurate și statuate în spațiul german de Martin Luther. Discursul său sobru și tranșant totodată, disciplina gândirii și retorica supravegheată a argumentației (cf. Martin Luther, *Scrieri*, I, traducere, biografie și note de Petru Forna, ed. Logos, 2003) creează spiritualității germane, în istoria ei zbuciumată, o fervoare și un raționalism permanent tentate să supună examenului critic orice afirmație. Din meditația lui Luther se revendică o direcție savantă a filosofiei germane sau meditația sceptică și polemică a lui Lichtenberg. „Dezrobirea" declanșată de Luther în secolele XV-XVI se regăsește în climatul literaturii germane, fără ca acesta să fie contrazis deplin în experiențele prozei veacului XX. O afirmație a lui Thomas Mann ratifică aserțiunile de mai sus: „E necesar, când tu însuți te afli în fața unei narațiuni serioase, *să păstrezi contactul cu marile opere epice...*" („Cum am scris «Doctor Faustus»". Romanul unui roman, p. 638). Ar fi acum posibil să ne

Scanned with CamScanner

reîntâlnim, amintindu-le doar, cu nuvelele sale, pentru că au valoarea unei „poetici" deschise spre conștiința estetică a literaturii germane și, în general, spre temele preeminente ale romanului secolului XX. Dacă revelația frumosului și sentimentul eșecului (*Moartea la Veneția*) sunt prilejul unor zbuciumate deliberări proiectate prin efectul autoreferențialității narative, în *Tonio Kröger* descoperim un discurs definitoriu pentru actul creației și pentru mitul artistului decis să se sacrifice prin arta sa: „Lucra în tăcere, zăvorât în casă, nevăzut de nimeni și plin de dispreț pentru acei scriitorași mărunți pentru care talentul nu e decât o găteală de purtat în lume și care, fie că erau săraci sau bogați, umblau zdrențăroși și sălbatici (...) pentru cei a căror principală grijă era să ducă o viață fericită, amabilă, după canoanele artei, neștiind că operele de valoare nu iau naștere decât sub apăsarea unei vieți grele, că cine trăiește din plin n-are vreme să creeze și că *pentru a fi cu adevărat creator trebuie să fi murit mai întâi* (s.n.I.V. *Moartea la Veneția*. Nuvele, E.P.L., 1965, p. 172).

Precum într-un mit al eternei reveniri, creatorul urmează unor principii; un *etos* prezidează arderile creatorului și sacrificiul său.

*

Romancierii spațiului examinat în aceste pagini sunt adesea brutali și necruțători cu personajele lor; Pasenow și Huguenau din *Somnambulii* lui Broch; Ulrich din *Omul fără însușiri* nu sunt victimele mediului și timpului; sancționați frecvent, analizați fără nici o bunăvoință, repudiați de ceilalți „actanți" din universul imaginat de prozatori, eroii aparțin unei realități ficționale în plină

Scanned with CamScanner

descompunere. Inutili sau lași, acceptând compromisurile, ei sunt reprezentarea unui sfârșit de ev. *„Povestirea ermetică"* din *Muntele vrăjit* e dezlegată de fapt pentru că anunță începutul unei treptate și fatale degradări. Va începe curând „această sărbătoare a morții" și e greu de deslușit ce va urma măcelului dezlănțuit pentru o umanitate grav bolnavă... (*Muntele vrăjit*, E.L.U., 1967, p. 762-763).

Între reflecțiile lui Settembrini și replicile înțelepte ale lui Naphta, sumbra și întunecata imagine a sfârșitului e interpretată ca finalul unei lumi și al unui imperiu („... în imperiul putred a cărui capitală este [Viena], mumia Sfântului imperiu roman de națiune germană!", p. 416), motiv al meditației vaste și ambițioase a lui Musil în *Omul fără însușiri.*

„... Și încerca să-mi demonstreze că muzica putea începe prin a fi cuvânt, că putea fi concepută și pregătită prin cuvânt" (*Doctor Faustus*, p. 213). Reflecțiile lui Adrian Leverkühn sesizează natura Logosului, o epifanie a creației subordonate gândirii. Operele compozitorului (simbolica reprezentare a Creatorului format în tragicul spațiu al Germaniei), *Apocalipsis cum figuris* și cantata *Lamentarea doctorului Faustus* întruchipează, prin conjugarea sincretică a limbajelor, un apel la rațiune și, în același timp, anunță sfârșitul și misterul prăbușirii. E tema centrală în operele pomenite până acum, indisolubil și organic legate de operele lui Kafka și ale lui Joyce. Ele produc nu numai modelul ci și ilustrează forța magică a avertismentelor transmise grație unei multitudini de forme, limbaje, ipostazieri ale ființei implicate în sarabanda delirantă a sfârșitului.

Un inedit tratat de demonologie poate fi extras din operele acestor mari prozatori torturați de întrebări, în

Scanned with CamScanner

căutarea unor răspunsuri mereu întârziate. Marile personalități ale sfârșitului de veac al XIX-lea, filosofi sau artiști precum Nietzsche și Wagner; poezia simbolistă și post-simbolistă; *expresionismul* (Stefan George, Georg Trakl, Rainer Maria Rilke); proza lui Arthur Schnitzler, deschisă monologului interior și unui personaj conturat prin insistența autoreferențialității etc.; efervescența spirituală a Vienei (voi reveni asupra fenomenului discutat dintr-un unghi de-a dreptul uimitor prin conexiunile relevate în admirabila carte a lui Ion Vartic, *Cioran naiv și sentimental*, Ed. „Biblioteca Apostrof", 2000); emergența ideilor novatoare; spiritul unei avangarde perfect controlate de Idee reprezintă teritoriul fecund al literaturii lui Musil, Broch și, înaintea lor, a lui Thomas Mann, vocea cea mai autorizată să enunțe *temele Apocalipsului* decantat și cercetat prin multiple și labirintice instrumente de investigație de analiștii deceniilor următoare celui de-al doilea război mondial.

O lume s-a clădit prin suferință și prin confruntarea ideilor; pasiuni și devoratoare patimi au pregătit literatura romancierilor pomeniți înainte. *Ca în istoria tragică și încărcată de avertismente a lui Adrian Leverkühn, precursorii au semnat pactul cu diavolul și au suferit pentru creația lor.* O pagină greu de uitat a scris Thomas Mann la comemorarea a 50 de ani de la moartea lui Richard Wagner. Ea ar putea servi ca enunț emblematic pentru înțelegerea culturii sfâșiate de profunde convulsii și neliniști: „Arta lui Richard Wagner a fost marea pasiune, marea dragoste din viața lui Nietzsche. A iubit-o așa cum a iubit-o și Baudelaire, poetul acelor *Fleurs du Mal*, despre care se poate spune că și în agonie, în paralizia și în parțiala sa idiotizare din ultimele zile a surâs cu bucurie când s-a citat numele lui

Scanned with CamScanner

Wagner – *il a souri d'allegrèsse.* / Tot astfel obișnuia Nietzsche, în noaptea sa paralitică, să tresară când auzea acest nume și să răspundă: «Pe acesta l-am iubit mult»" (*Măreția și pătimirile lui Richard Wagner*, în vol. *Pătimirile și măreția maeștrilor*, p. 44).

E vorba despre o stare de spirit fascinantă pentru mulți creatori și filosofi, reîntorși mult mai târziu, după ani de lecții draconice ale Istoriei și după grave devieri de la legile morale – încălcate brutal și sângeros –, pentru a cerceta valoarea și semnificația (nealterate de evenimente) a culturii. Or, Thomas Mann e printre puținii artiști ai literaturii germane (mai exact, de expresie germană pentru a nu-i exclude pe artiștii din celelalte țări ale geografiei politice antebelice și postbelice) a cărui conștiință activă și defel îngăduitoare a atras atenția asupra unei mari literaturi dominate de Idee și de suprema luciditate a inteligenței formate la școala ideilor. Spuneam că opera lui Musil, neîncheiată, proiectată în dimensiuni extrem de largi, a aflat în Thomas Mann pe unul dintre cei mai entuziaști cititori și, implicit, comentatori. El vorbea despre *intelectualitatea* (citiți: profunzimea intelectuală) a romanului *Omul fără însușiri*, – istorie și meditație epică asupra lumii în viziunea și desfășurarea unui interpret și analist desăvârșit. N-are de ce surprinde că un admirator al celor doi prozatori germani, Milan Kundera, va pronunța o caracterizare relativ identică: „Amândoi – scrie Kundera în *Testamentele trădate* – sunt romancieri de o imensă intelectualitate" (Ed. Gallimard, 1993, p. 194). În cazul celui de-al doilea, dominația ideii și a discursului reflexiv este consecvent păstrată în tonalitatea generală a secțiunilor și, în egală măsură, în schițele, notele, proiectele abia notate, sugerând un anume mod de a citi și, mai mult, de

Scanned with CamScanner

a reciti; pentru că, mai presus de alte considerații (numeroase și inteligente comentarii a făcut Ion Ianoși în *Prefață* și în postfața „Ordinea în dezordine", vol. 1 și 5 din *Omul fără însușiri*, Ed. Univers, 1995; traducerea aparținând lui Mircea Ivănescu), opera lui Musil construiește; e privilegiul ficțiunilor narative, un univers esențial, generalizant și generalizat/conceptualizat *numai* prin instrumentele creației epice, imaginând un personaj-chintesență pentru o istorie greu de uitat.

În opinia lui R. M. Albérès, sensul fundamental al operei lui Musil ar fi *căutarea* fenomenelor/fenomenului care dă finalitate existenței omului; citându-l pe Max Scheler (nici antropologia științifică, nici cea filosofică și nici cea strict teoretică nu produc o viziune unitară și coerentă asupra omului), eseistul francez conferă romanului dreptul de a medita în perspectivă globală și universală asupra ființei. Patosul cognitiv al operei lui Musil, asumarea unei *„cercetări" totale*, punerea în mișcare a tuturor zonelor cunoașterii umane și materializarea lor în structurile specifice formei romanești definesc principiul creator al operei.

Un perfect acord avem să descoperim, în atari aserțiuni, cu lectura pasionată și suprem admirativă a lui Kundera. O „metafizică distinctă, concretă" comunică romanul lui Musil sau al lui Broch. Sfârșitul sau crepusculul romanului psihologic/psihologizant se explică și prin asumarea unui obiectiv abandonat sau neglijat de filosofie: cunoașterea existenței, a vieții omului văzut în individualitatea și în traseele sale existențiale.

Faptul că Heidegger (vezi din nou comentariile lui Richard Rorty din eseul *Heidegger, Kundera și Dickens*, în vol. *Pragmatism și filosofie post-nietzscheeană*, 2, Ed.

Scanned with CamScanner

Humanitas, 2000) a ignorat romanul, a făcut să neglijeze un teritoriu inepuizabil de mărturii asupra omului, reducând valoarea judecăților sale (cf. Milan Kundera, *Testamentele trădate*, Ed. Gallimard, 1993, p. 195-196). Nu e vorba de modificarea sau de inversarea rolurilor în vastul spectacol al cunoașterii. Cu atât mai puțin de ierarhizări, în totul revolute în teoria literaturii. „Colaborarea" antropologiei și a filosofiei cu... romanul înseamnă, în fond, asimilarea sau absorbția în roman a căilor deschise și străbătute de gândirea umanității, tentată, adesea, de metafizică și mai puțin de zonele unde omul își dezvăluie esențele sale, identitatea și respirația ca concretă, vie. Cum se face oare că un scriitor britanic, născut după cel de-al doilea război mondial, rămâne în meditația sa despre Istorie și despre umanitatea prizonieră a acestor coduri ale Istoriei, atât de apropiat de romancierii tăvăliți prin tranșeele primului război mondial (Ernst Jünger, Roland Dorgélès, Ernest Hemingway, Erich Maria Remarque sau la noi: Liviu Rebreanu, Felix Aderca, Cezar Petrescu, Camil Petrescu, Gib I. Mihăescu, Victor Ion Popa etc.) și – mai târziu – terifiați de avertismentele unui nou flagel, trăindu-l, în cele mai multe cazuri, în exil? Explicația o avem în aceeași reîntoarcere stăruitoare și inebranlabilă la povestire; mai exact, la povestirea-istorie, făurind Utopia unei lumi atrase de Apocalips.

Britanicul Graham Swift, pasionat (simptomatic pentru poetica formelor!) de proza dickensiană, imaginează drama unui profesor de istorie de la un colegiu londonez, trecut prin război, prin traumele bombardamentelor germane dar și printr-un conflict care-i mutilează viața; el glosează, oră după oră, despre o Istorie-Histrionia, deloc pilduitoare, lăsându-i pe oameni să uite, amneziile lor,-

departe de a-i salva („Oamenii au încercat, nu de puține ori, să se debaraseze de încărcătura istoriei", *Pământul apelor*, Ed. Univers, 1997, p. 135), dar „pentru călătorit în timp – meditează profesorul de utopii istorice – nu există busole" (p. 134). Capitolul din romanul „faulknerian" al lui Graham Swift (istoria – în opoziție – a unor familii, cu ereditatea lor tragică și cu „ieșirea" din timp prin sacrificii) se intitulează, precum în eseurile lui Montaigne, „De la révolution", dar întrebările și exemplele sunt componentele unei „istorii" mai degrabă înrudite cu Șeherazada, cu ispita acelui invariabil și totdeauna fascinant „A fost odată ca niciodată": „Cum se face că istoria pretinde, c-o asemenea frecvență, o baie de sânge, un Holocaust, un Armageddon? Și cum se face că, de fiecare dată, dovedim că n-am învățat nimic din experiența anterioară?" (p. 140).

Omul fără însușiri a rămas o operă neîncheiată, și se poate presupune că un atare proiect de mari proporții ar fi fost greu de realizat integral. În ipostaza de memorialist, Elias Canetti vorbea despre natura unică a romanului lui Musil; scriitorul, notează autorul *Orbirii*, nu putea bănui că opera sa „era concepută pentru o dublă nesfârșire: nu numai pentru nemurire, ci și pentru neterminare" (Elias Canetti, *Jocul privirilor*, Ed. Dacia, 1989, p. 117). O sensibilitate acută și o privire adâncită prin totala „raționalizare" și conceptualizare a impresiilor, memoriei, informațiilor etc. fac din Musil un *interpret*, un spirit de o inepuizabilă combustie interioară, refuzând, însă, în modul cel mai categoric cu putință, analiza de tip freudian, exclusă din seria unor posibile modele; spre deosebire de Hermann Broch, freudian prin adeziune absolută, dar mai puțin influențat de sugestiile psihanalizei. Personajele, raporturile dintre ele, natura și mobilurile lor vin dintr-o

Scanned with CamScanner

altă direcție: *a observației lucide* și - afirmația trebuie înțeleasă în sensul perfectei detașări și obiectivări - *științifice*; e mai degrabă un examen bazat pe studiul etiologiei social-umane și pe o rețea de informații utilizate în anamneza produsă ca într-o fișă medicală însoțită de cifrele reci ale investigațiilor de laborator.

Întocmai lui Thomas Mann, autorul *Omului fără însușiri* descinde din tradiția prozei germane medievale, din apriga și fanatica pledoarie lutheriană sau din proza lui Grimmelshausen. Între pătimașa și totuși reținuta demonstrație a lui Erasmus din Rotterdam și predicile celui care va rosti noi principii la Universitatea din Wittenberg, lecția de adevăr și de gravitate e păstrată ca model de Musil. De altminteri, scriitorul german își deconspiră în roman afinitățile și lecturile. E un loc comun, desigur, fenomenul, cunoscut în literaturile lumii, de analiză și severă cercetare a simptomelor psiho-sociologice ale „geografiei" lor umane. Romanul faulknerian este obsedat, în prima parte a ciclului Yoknapatawpha, de traumele și de consecințele primului război mondial, neignorând mai târziu semnele rău-prevestitoare ale anilor treizeci-patruzeci. Mai insistent și într-o tensiune de-a dreptul paroxistică, naratorul lui Henry Miller din trilogia sa „Răstignirea trandafirie" va fixa accente tragice atunci când comentează peisajul uman bolnav de după cel de-al doilea război mondial. Sentimentul amenințării perpetue, al lumii strivite și copleșite de alternativele unei stingeri e convertit într-o reprezentare minată de convulsii precum într-un apocalips fără șanse de salvare (cf. Henry Miller, *Plexus*, Ed. Buchet-Chastel). Neîndoios, apelul continuu la magia universului dostoievskian, prezent la toți marii scriitori ai veacului XX, are un constant ecou în opera lui Musil. De aici cunoașterea și credința în experiența lucidă

Scanned with CamScanner

și necruțătoare, dar și atracția pentru o uriașă diversitate de forme, personaje, soluții; de aici și natura discursului, când ironic și tentat de parodic, când grav sau chiar patetic, când acuzator și crispat. Lumea își pune în joc supraviețuirea, dispusă să se autoiluzioneze sau să prelungească amăgitoarea inconștiență a predecesorilor.

Același martor al perioadei vieneze din viața lui Musil și a lui Broch (antipatia lui Musil pentru autorul *Somnambulilor* fusese provocată de impresia că trilogia lui Broch e mai mult decât inspirată din părțile apărute până atunci ale *Omului fără însușiri*) îl observase exact și în nuanțe revelatorii pentru discursul profesat în roman: „Pentru el [e vorba de Musil] totul pleca de la ceva exact și tindea spre ceva exact (*Jocul privirilor*, p. 114); explicabil, astfel, de ce Musil nu-l accepta pe Joyce pentru ceea ce scriitorul german numea „atomizarea" limbii. În schimb, atras de psihologia gestaltistă, produce structuri narative susținute de un sistem de invarianți de natură să dea impuls formei, să structureze prin rigoarea formei. E și motivul pentru care romanul se organizează pe o rețea de motive concentrate în câteva teme fundamentale: lamentabilul eșec al intelectualului; Kakania și finalul său parodic, destrămată și metamorfozată într-o jalnică parodie; ierarhia imperiului aflat la finalul său istoric; raporturile umane și degradarea lor, - o veritabilă fenomenologie a acestui imperiu îmbătrânit și total anchilozat.

*

Romanul unei lumi în descompunere, *Omul fără însușiri*, a fost scris între 1921 și 1942 (primul volum a apărut în 1930 la Hamburg; volumul al II-lea e din 1933,

Scanned with CamScanner

cu o mențiune editorială: „prima parte a volumului al II-lea"; în fine, prima ediție postumă – cunoscută ca ediția Frisé – a apărut în 1952. Soarta acestei ediții n-a fost dintre cele mai liniștite; traducătorii operei în engleză, Robert Kaiser și Eithne Wilkins, au produs o ipoteză radical diferită în ce privește organizarea și punere într-o anume ordine a „dosarului", cu părțile neîncheiate de scriitorul dispărut în 1942. În 1978 Frisé revine cu o structurare greu de imaginat ca efort și volum de muncă. În consecință, după primele două „cărți", continuă cu primele 38 de capitole ale cărții a III-a (antumele), pentru ca postumele: capitolele 39-128 și „alte fragmente postume" să fie puse într-o mai logică și mai apropiată organizare; sunt simple fișe și „capitole" cvasiîncheiate; schițe pentru proiectate capitole etc.). Întregul e cu adevărat impresionant; să precizăm tot acum că Mircea Ivănescu a preluat ediția Frisé pentru traducerea sa de imense dificultăți, învinse ca în cazul lui Joyce sau al lui Faulkner.

Un istoric literar german consideră capodopera lui Musil „Giganticul și totuși fragmentarul roman" o creație de „înaltă intelectualitate filosofică și psihologică". Sau, sub specia temelor, „cea mai ascuțită analiză a spiritului epocii"; „o operă subtilă, profundă, plină de pătrundere ironico-melancolică" (Fritz Martini, *Istoria literaturii germane* de la începuturi până în prezent, Ed. Univers, 1972, p. 423). Semnatarul acestor pagini de lectură ține să sublinieze că succintele considerații ale istoricului literar pomenit nu sunt decât enunțuri ratificate în interpretările, numeroase și extrem de fertile, ale multor cercetători ai romanului veacului trecut.

O posibilă *anatomie a operei* ar trebui să înceapă reamintind pledoaria pentru roman a lui Thomas Mann.

Scanned with CamScanner

După apariția primului volum (1920-1921), moment fără ecouri și fără comentarii critice semnificative, autorul *Muntelui vrăjit* lansează o primă invitație la lectură subliniind, cum scriam înainte, altitudinea intelectuală a cărții; ceva mai târziu pe când se afla la Princeton observa valoarea operei (cf. Jean-Pierre Maurel, „Présentation" la *L'homme sans qualités*, tome 1, Éditions du Seuil, 1995) și cred că dominantele cărții despre care scriu acum se găsesc în profunzimea viziunii socio-filosofice asupra condiției umane precum și în analiza minuțioasă, spectrală, a unui imperiu mutilant și mutilat de conservatorism și imobilism, imbecilitate ierarhică, înrudită într-un fel cu aceea a imperiului țarist prin schizofrenia ierarhiei, a castelor și a strivirii personalității, deformate și în cele din urmă suprimate. Un „*vesel apocalips*" își contemplă factorii destructivi, admirându-și „Comitetul Apocalipsului". Jean-Pierre Maurel numește optica prozatorului „*ferocitatea disperată*" (p. III) a unui martor invitat, prin jocul absurd al evenimentelor și al destinului, să asiste la sfârșitul unui muribund. Orice șansă de vindecare e de la început exclusă; mai întâi, pentru că intelectualitatea este agentul principal al lucidei și clinicei cercetări, de unde și prezentarea factorilor generatori ai sfârșitului. Strălucirea culturală și artistică, marea confrerie a spiritului din anii vienezi ai sfârșitului de secol al XIX-lea și ai începutului secolului XX produc, în cele din urmă, defel paradoxal, „dosarul" unei căderi: curtea, senilul împărat înconjurat de suficiența aristocrației imperiale; gustul tot mai pronunțat pentru kitsch și ireconciliabilele contraste de ordin social și național cutremură alcătuirea hibridă și heteroclită. Musil descoperă un observator al tuturor seismelor și descompunerii: Ulrich, agentul diabolic al cruzimii și al contemplației reci, sterile și, tocmai de aceea, tragice.

Scanned with CamScanner

Sunt, cum le numea Cornel Ungureanu, „cercuri" ale geografiei imperiului, cu centrul și cu periferiile sale, atât de înrudite, însă, și atât de „îndepărtate" ca relații umane, identitate și nostalgii non și anti-imperiale (Danilo Kiš, Witold Gombrowicz); fiecare scriitor recurge la un „instrumentar" narativ diferit; probabil cel mai violent prin deriziune și parodic fiind al lui Gombrowicz (vezi Cornel Ungureanu, *Mitteleuropa periferiilor*, Ed. Polirom, 2002). Proprietățile comune ale literaturilor sunt contrazise, numai în parte, de experiența și de viziunea inconfundabilă din opera lui Franz Kafka. Acel *altceva* resimțit intens de scriitorii de mai târziu (nu și de contemporanii scriitorului praghez) nu exclude comunicarea și sesizarea unor fenomene, simptome și cauze imanente acestei construcții neizbutite și șubrede a vulturului cu două capete imperiale.

Există elemente de natură să stabilească și să deseneze liniile specifice precum și cele comune pentru două imperii recreate și literar: universul imperial țarist al lui Gogol sau al lui Cehov (din schițele, nuvelele și povestirile sale), al prozei lui Lev Tolstoi și al creației dostoievskiene, defel străine absurdului, iraționalului, violenței și alienării, în relație cu lumea lui Schnitzler, Martin Buber, Franz Werfel, Heinrich Mann, Joseph Roth, Musil sau Broch. Contaminantă, *privirea acidă și totdeauna lucidă, clinică*, poate fi regăsită în literaturile fostelor provincii ale imperiului sau la scriitori formați în vecinătatea lor (începuturile literare ale lui Liviu Rebreanu în limba maghiară).

*

Romanul lui Musil instalează definitiv în istoria romanului formula discursului reflexiv și statuează poetica

Scanned with CamScanner

romanului-eseu, nu mai puțin atras de *totalitate*, de crearea unei Lumi concepute în toate structurile și în multitudinea componentelor. Privilegiate sunt „anatomia" și „fiziologia" organismului intern: funcțiile și implicațiile diverselor componente. În două dintre „schițele" de capitole din postume (81 și 82) Ulrich regizează, aidoma unui Mefisto obligat să verifice și să consacre, proiectele secrete, stimulând „exegezele" unui filosof, „profet falimentar" al timpului, despre natura universului contemporan, despre fenomenele simptomatice ale Istoriei. Musil apelează frecvent la maieutica platoniciană; de data aceasta, sora sa, Agathe, pune întrebările despre categoriile umane ale timpului. Ulrich improvizează, afișându-și scepticismul sau cinismul, stabilind categoria/conceptul „asupra vieții-pentru-și-în-ceva" (*Omul fără însușiri*, vol. 5, p. 13), relevant pentru falimentul intelectual al vremii. Conceptul e urmat de reflecțiile filosofului Meingast, suspectul profet admirat de Clarisse și de Walter, dispus și încântat să se asculte într-o alocuțiune lamentabilă, „analizată" de Ulrich cu veșnica lui mefiență. Tabloul general al elementelor din structura ideologiilor Kakaniei e întregit cu acest „discurs" provocat despre știința universitară, cultură, arte, filosofie etc., ca într-o panoramă a deșertăciunilor, a *kitschului* intelectual profesat de această paiață filosofardă: „– Căci, dacă vă amintiți ce v-am spus despre muzică, fenomenul estetic este ceea ce nu mai are nevoie de nici o completare în afară de sine însuși, ceea ce ca fenomen este deja ceea ce poate să fie întru totul, deci pura realizare a voinței. (Voința nu aparține moralei, ci esteticii, face parte dintre fenomenele fără justificare). Trei concluzii se vor trage de aici: Lumea trebuie justificată doar ca fenomen estetic; orice încercare de a o întemeia moral a eșuat până acum, și acum

Scanned with CamScanner

vom înțelege pentru ce a trebuit să se întâmple aceasta. În al doilea rând: oamenii noștri de stat trebuie, așa cum o cerea încă înțelepciunea străveche a lui Platon, să învețe din nou muzica; și Platon își formase impulsurile în acest sens din înțelepciunea Orientului. În al treilea rând: numai *exercițiul sistematic al cruzimii* rămâne singurul mijloc de care mai dispun popoarele europene abrutizate de umanitarism pentru a-și regăsi puterile". (s.n. I.V., vol. 5, p. 32).

Eboșele din postume sunt adesea mai elocvente și mai transparente pentru înțelegerea perspectivei critice, violent polemice, asupra unei lumi în descompunere inexorabilă. E ceea ce *Omul fără însușiri* examinează alegând un spirit critic total, destructiv și iremediabil dispus autodistrugerii, pentru analiza proiectată. Un atare „exercițiu" de recurs la cruzime legiferează un mecanism și o dominantă în cartea lui Musil, reiterând natura unei societăți unde șarlatania poate atrage (Clarisse și Walter sunt fascinați de elucubrațiile lui Meingast). Prozatorul avea 23 de ani când se înfiripă, prin însemnări foarte vagi, ideea romanului („Jurnalul" său menționează anul 1903), iar în ziua morții sale - 15 aprilie 1942 - însemnările (reiau cuvântul), continuă să schițeze noi capitole, noi motive și metamorfoze în destinul personajelor... *Timpul narativ inaugural e și timpul istoric evenimențial*: vara anului 1913, la șapte decenii de domnie a lui Franz Iosif și la treizeci de ani de absolutism prusac (Wilhelm al II-lea aniversase treizeci de ani pe tronul Germaniei). Romanul e consacrat nu numai Kakaniei, imperiului austro-ungar, ci și existenței unei istorii a popoarelor și mentalităților în plin și implacabil proces de destrămare și dispariție.

„Cartea întâi" a romanului ne întâmpină cu textul unui buletin meteorologic și astronomic pentru acea „zi

Scanned with CamScanner

frumoasă de august a anului 1913" (vol. 1, p. 26), dar *incipit*-ul - nu fără importanță pentru tonalitatea generală a comentariului naratorial - își ratifică abia în capitolul 5 („Ulrich") legitimarea „cronicii". Vocea naratorială consemnează o anume *stare*: „*Începuse pe vremea aceea o nouă epocă* (căci așa ceva se întâmplă în fiecare clipă) și o nouă epocă are nevoie de un nou stil" (s.n.I.V., vol. 1, p. 38). Poate că sintagma din traducerea în limba franceză: „temps nouveau" e mai sugestivă pentru discursul ironic al naratorului conștient că aceste „timpuri moderne" sunt de fapt o tristă experiență dinaintea finalului. Se instalează un cronotop configurat astfel între granițele acestui imperiu (K.u.K.) copleșit de heterogenitatea semnelor ce fac parte dintr-o mitografie extrem de complicată: naționalități și geniile fotbalului și ale boxului; inventatori și scriitori; tenori de geniu, oameni de știință și consilieri imperiali, ofițeri de profesie și nimfomane etc. E vorba despre o societate debusolată și dezorientată, unde profeții mincinoși și anarhiștii, teoreticienii radicalismului filosofic și politic, figurile dubioase ale saloanelor, interesul pentru un criminal cu o evidentă schizofrenie (Moosbrugger) acutizează degradarea. *Disertația* tinde să ocupe un loc preeminent în discursul narativ, cultivând paradoxurile și diagnosticele cele mai insolite: „spiritul nou" și fenomenologia acestuia se decantează treptat sub semnul ironiei și al persiflării, al neseriozității perpetue. Științele și șarlatania pseudo-savanților; teoria relativității și descoperirile lui Niels Bohr; filosofia materialistă și spiritul novator din muzică, psihanaliza și psihologia socială se întâlnesc în acest spectacol carnavalesc al „spiritului nou" al unei „epoci de tranziție" (p. 268 și 271). Conceptul general al cunoașterii se impune drept consecință în

Scanned with CamScanner

excursul alcătuit dintr-un conglomerat de elemente și de referințe: „Cunoașterea este o atitudine, o pasiune. În fond, o atitudine nepermisă; căci ca și beția, erotomania și mania violenței, tot astfel pasiunea irezistibilă de a trebui să cunoști dă naștere unui caracter care nu mai este echilibrat. Nu e deloc bine spus că cercetătorul urmărește adevărul, adevărul îl urmărește pe el. Omul suferă de pe urma lui. Adevărul este adevărat și fapta este reală, fără să le pese de om: el suferă pur și simplu de patima lor, de dipsomania fapticului, care îi marchează caracterul și nu-i mai pasă cât nici de dracu' dacă din descoperirile lui are să iasă ceva întreg, omenesc, desăvârșit sau orice ar mai putea ieși din ele. Este o ființă contradictorie, o ființă care suferă și care e în același timp monstruos de activă și de energică!" (vol. 1, p. 270).

Pe fondul unei expuneri unde regăsim elementele definitorii ale lui Ulrich, „Acțiunea paralelă", cu manifestările omagiale proiectate, asociază, prin aceeași ironie a contrariilor și a dezordinii atotstăpânitoare, propunerea Clarissei pentru un „an Nietzsche". Suntem, prin urmare, invitați să pătrundem în lumea acestui spectacol bulversant, interesat pentru un criminal oligofren sau pentru „mistica" germană (Hans Sepp); naționalismul exacerbat, isteroid, cultul „germano-creștin" și al purității sângelui amplifică și dă contur acestui bâlci al tuturor deșertăciunilor... În fond, universul lui Musil e exprimat, exponențial, în filosofia sceptică, cinică și totodată profund tolerantă a lui Ulrich.

Eseistul-narator este, în același timp, un *cronicar* avertizat și tot atât de sceptic ca analistul fenomenelor de ordin spiritual; neuitând să invoce opera kantiană, cronicarul selectează și pune în operă manifestările prevestitoare: războiul balcanic (1913) sau, în ipostaza unui autor de jurnale

Scanned with CamScanner

cinematografice, consemnează recordul de înălțime al unui avion (suntem în preajma izbucnirii primului război mondial), vizita președintelui Franței în Rusia sau un seism în Japonia. E partea a doua din Cartea a doua a romanului, iar capitolul e intitulat (în spiritul reflecției despre aventura evenimentelor istorice) „Se întâmplă mereu ceva ce pare nou, fără să fie de fapt decât același lucru sau De ce nu se poate inventa istoria?". Vocea cronicarului nu încetează să păstreze registrul persiflator și dezabuzat: „într-un cuvânt, se întâmplau multe; era o epocă agitată, asta de la sfârșitul lui 1913 și începutul lui 1914" și mai apoi: „Istoria asta a noastră pare nesigură și confuză, dacă o privești de aproape, cum ar fi o mlaștină nu tocmai stabilă, și până la urmă partea ciudată e că există totuși un drumeag care trece peste ea, și acesta este chiar «drumul istoriei» despre care nimeni nu știe de unde a apărut" (vol. 2, p. 70). O surprinzătoare filosofie a istoriei pare a se fi inspirat dintr-o „revăzută" „La scienza nuova" a lui Vico, – filosofie a istoriei trecută prin Kant și prin Hegel și ulterior prin contemplarea defel binevoitoare a Istoriei contemporane eroului lui Musil.

Ar fi interesant, ca efect al succesiunii planurilor și al dezvoltării scenariului, al *climaxului narativ*, un montaj prin juxtapunerea titlurilor de capitole din „cărțile" romanului. Rezultatul – sunt absolut sigur – ar fi extrem de elocvent pentru structura și trama operei. În stilul titlurilor de capitole din romanul lui Grimmelshausen, cel de-al 86-lea e formulat astfel: „Regele comerțului și fuziunea de interese dintre suflet și lumea afacerilor, precum și despre faptul că Toate drumurile către Minte pornesc din Suflet, dar nici unul din ele nu mai duce îndărăt". Deși alte personaje se adaugă în spectacolul general al capitalei imperiale, deși proiectele pentru ceremonii sunt în curs de

Scanned with CamScanner

definitivare (Diotima, Arnheim, Tuzzi, Stumm von Bordwehr etc.), deși nume celebre sunt pomenite, de la Iisus la Budha sau de la Martin Luther la Goethe (eforturile generalului Stumm „de a face ordine în lumea intelectuală a civililor" par sortite eșecului), evenimentele se precipită justificând neîncrederea sceptică a lui Ulrich: „În perioada aceea - înregistrează vocea din *off* a naratorului - lumea era zguduită de tot felul de întâmplări și oricine dispunea de surse bune de informații către sfârșitul anului o mie nouă sute treisprezece ar fi putut avea imaginea unui vulcan care fierbea, chiar dacă se generalizase impresia, pornind de la tot soiul de activități cu caracter pacific, că s-ar fi putut să nu mai erupă niciodată" (vol. 2, p. 96-97).

Pentru „cercetătorul-romancier", cunoscător al simptomelor și spirit cartezian prin formație sigură, Ulrich este interpretul, *raisonneur*-ul bun cunoscător al fenomenelor și proceselor de ordin social, economic și politic, apelând la „martori" în procesul intentat (cap. „Speculații à la baisse și à la hausse la bursa spiritului") Istoriei universale (de data aceasta): „... Căci istoria universală cea care a speculat astfel întotdeauna cu oamenii ca la bursă; scontând pe scăderi prin șiretenii și prin forță, și pe creșterea cursurilor..." (vol. 2, p. 136). Organismul social, raporturile statuate și deconspirarea etiologiei sociale și spirituale, patologia psiho-socială și mișcările, arareori dezvăluite, ale societății intră în lumina ecranului studiat cu minuție și cu ferocitate de naratorul lui Musil. O lume demitizată reprezintă una dintre temele romanului, o lume unde ființa și fondul ei spiritual sunt agresate, unde intelectul și binele sunt contracarate și înfrânte de *materie* și de *rău* (vezi p. 138-139 din același volum). „Timpuri noi" și „o lume nouă"; „omul nou" (cap. „Ispita" din Cartea a

doua) sunt sintagme desacralizate și demontate, supuse unei analize necruțătoare, acuzând poncifele - acum compromise definitiv - despre o umanitate generoasă, solidară, animată de dragoste. Demonetizate, formulele, reluate din nefericire în deceniile trei și patru ale secolului trecut, despre superioritatea rasei, pangermanism sunt obiect de reflecție amară. Anul 1914 își începea tragica sa carieră și meditația naratorului anunță moartea a milioane de oameni. Într-o schiță pentru capitolul „Conversații cu Schmeisser", Ulrich stabilește din nou, în termeni mult mai gravi și mai sceptici, evoluția opiniei publice germane și a grupurilor exponențiale: „Din anul patruzeci și opt, anul libertății, și de la fondarea Imperiului German (...) pentru majoritatea oamenilor cultivați politica apărea mai curând ca un atavism decât ca o problemă importantă. Aproape nimic nu mai lăsa să se recunoască acum că în spatele acestor procese exterioare care-și urmau desfășurarea obișnuită, evenimentele spirituale se pregăteau deja pentru acea pierdere de formă, pentru acea disponibilitate la decadență și la acel consimțământ la sinucidere născut din dezgustul față de sine însuși, care, toate, fac vulnerabilă o stare și formează probabil întotdeauna condiția prealabilă, pasivă, a epocilor de mari și violente schimbări politice" (vol. 5, p. 9). Comentariul, el însuși comunicat prin vocea cronicarului, luminează direcțiile analizei întreprinse de Musil și natura „tratatului" său despre destrămarea și fatala dispariție a unor fantome ale Istoriei.

*

Înrudirile - suspectate și pe nedrept acuzate de Musil - cu trilogia lui Hermann Broch sunt mai pronunțate și,

Scanned with CamScanner

totodată, mai semnificative în reprezentările consacrate Kakaniei, imperiul studiat de un „sociolog" dublat de un „antropolog" deschis direcțiilor numeroase și fertile ale cercetării. Evident, nu poate absenta „politologul" precum și „eruditul" analist al fenomenului cultural, artistic și, în general, spiritual. Nu există zonă și domeniu ale cunoașterii neinvestigate de romancierul convertit în „om de știință", cronicar, creator de universuri ficționale, dispus să examineze sau pur și simplu să înregistreze simptomatologia unui organism bolnav. Încă din capitolul 8 al Cărții întâi, Kakania devine obiect de studiu plural. Consilieri, uniforme (o veritabilă semiotică a uniformei militare avem să aflăm în prima parte a trilogiei lui Broch); „înalții funcționari" imperiali (suntem în „Epoca Biedermeier"); convenții, măști, spirit duplicitar etc. se reunesc în așa-numita „Acțiune patriotică" patronată de contele Leinsdorf și al cărei secretar detașat și impasibil va deveni Ulrich; *un secretar al diavolului*, tentat irepresibil să interogheze și să contemple (pasiv) un proiect inutil și sortit de la început eșecului. Un imperiu paralizat de imobilism și de convenience; un împărat ce se apropia de nouăzeci de ani, după o domnie de șaptezeci de ani, - sloganurile imaginate de alteța sa contele Leinsdorf deveneau în mod inevitabil ridicole și lipsite de orice finalitate. „...căci, după părerea sa, popoarele Europei - rezumă naratorul opiniile contelui - se rostogoleau cu toate în vârtejul unei democrații materialiste și el își imagina un simbol elevat care trebuie să reprezinte pentru ele o dojană și un semn al schimbării" (vol. 1, p. 118).

Spectacolul devenise, în viziunea prozatorului, de-a dreptul caricatural, nu numai prin lipsa de înțelegere a proceselor care aveau loc (în absența oricărei percepții

Scanned with CamScanner

realiste) ci și prin inconsistența tuturor demersurilor oficiale. Panorama fantoșelor, instinctelor, amăgirilor și iluziilor e mai vizibilă prin „centrul" fixat în saloanele Diotimei (Ermelinda Tuzzi), cu ofițeri superiori, bancheri (Leon Fischel), prelați, figuranți pentru planul general al spectacolului jucat de involuntari actori ai unei comedii mai degrabă înrudite cu un vodevil de prost gust. În optica prozatorului, perspectiva paradigmatică e de natură să dezvăluie mecanismul deteriorat al tuturor structurilor acestui imperiu populat de fantome ale trecutului. Ironia domină discursul naratorului. Un capitol din Cartea întâi, „Revoluția spirituală" (în versiunea franceză: „Revoluția intelectuală"), analizează simptome precum „febra" contaminantă a unei societăți asediate de filosofi ai unei „noi morale" și ai unui „om nou" (vol. 1, p. 80), iluzionați de începutul unei noi epoci („data magică a sfârșitului unui secol și începutul altuia"), cu mesaje transmise de intelectuali debusolați și incapabili să adopte o atitudine convingătoare. Suntem, ne spune naratorul, în timpul („data magică") descoperirilor; ele se numesc: Nietzsche, Dostoievski, Van Gogh, alte nume ilustre, nu mai puțin deconcertante pentru diverse categorii de creatori în frenetică aventură a cunoașterii și a surprinderii unor posibile certitudini. În locul unui posibil răspuns, Kakania trăiește sub semnul aniversărilor și al autoamăgirilor înaintea unui colaps necruțător: „Comitetul pentru întocmirea unei rezoluții principale cu privire la Jubileul de 70 de ani de domnie a Majestății Sale"...

În țara unei birocrații supradimensionate, „imperiul" lui Kafka și al contemporanilor săi, garnizoanele și uniformele, arhitectura lipsită de stil și de echilibru, gustul dubios pentru un anume gen de romane istorice inspirate

Scanned with CamScanner

din timpuri foarte îndepărtate, naționalitățile și mândria unor ofițeri superiori de a nu fi văzut vreodată un muzeu sau un spectacol de teatru reprezintă pagini din „dosarul" unor nenumărate și reluate anamneze. E un diagnostic formidabil pentru o alcătuire concepută și interpretată ca un monstru proteiform. În versiunea sa grotească, Kakania poate fi „citită" grație prozei fruste și hiperbolice a lui Jaroslav Hašek; isprăvile lui Šveik refac, în fond, conținutul plin de seve al humorului metamorfozat la Musil în ironie și în comentariu caustic, mai acid și mai violent decât rechizitoriul dintr-un tratat despre prăbușirea unui imperiu. Cum am remarcat, anatomia acestei alcătuiri până la urmă hilare (dar și tragice totodată) are cea mai exactă și mai percutantă disecare în proza lui Kafka, în special în *Procesul* și în *Castelul*; aventura arpentorului e rătăcirea acelor intelectuali observați fără bunăvoință de Musil. Cartea a doua (partea a doua) se detașează prin comentariul – aparent el reprezintă analiza întreprinsă de contele Leinsdorf (cap. 109) – consacrat istoriei și devenirii Kakaniei: trădările și înălțările unora; statutul minorităților: „În acest cerc se manifesta o profundă îngrijorare față de faptul că nu se întâmpla nimic, față de, ca să-i spunem astfel, o carență de istorie, și exista convingerea fermă că ceva trebuia să se întâmple, în sfârșit" (vol. 2, p. 265). Istoria, eșuată și lamentabilă, sterilă, searbădă a Kakaniei, pare, în exegeza romancierului-eseist, un șir de deviații de la ordinea evenimentelor „normale": „Adevărul este că lucrurile stăteau la fel în întreaga lume, dar atunci când Dumnezeu îi retrăsese Kakaniei creditul, El făcuse ceva special și prin aceea că făcuse ca toate popoarele conlocuitoare să înțeleagă dificultățile civilizației" (vol. 2, p. 282); asistăm, treptat, la diagnosticarea unui ciclu de stări patologice într-un

univers rătăcit și desacralizat. Evenimentele se succed într-un amalgam de situații, de-a dreptul ubu-ești; în saloanele Diotimei (în casa familiei Tuzzi), actorii nu realizează, desigur, rabelaisianul spectacol al enormului interpretat. Contele Leinsdorf, generalul Stumm von Bordwehr, Arnheim (industriașul și „filosoful" german) discută cu o gravitate strivită de ridicol despre Acțiunea paralelă și despre „Comisia-constituită-pentru-formularea-unei-idei-speciale"! Am transcris astfel, urmând sugestiei edițiilor germană și franceză, pentru a sublinia frecvența unor proiecte fără nici o logică sau ținând de utopiile unui final anunțat.

Musil trebuie citit și prin sesizarea subtextului; conotațiile sunt multiple și limbajul voit aluziv, ironic, plurisemantismul enunțurilor poate dezvălui mult mai elocvent natura acestui *studiu de anatomie politică și de geo-politică*. Kakania din *Omul fără însușiri* e o structură coruptă, paralizată; e o societate în criză, denunțată prin dezvăluirea ridicolului, a farsei involuntare. Interesele nemărturisite ale unor oameni politici; iluzia – absolut infirmată de evenimente – că imperiul ar mai putea avea un rol mondial, în pofida erorilor succedate în avalanșă, realizează, în viziunea lui Musil, o lume anacronică, a cărei vetustitate se relevă în toate compartimentele ei. Capitolele, schițele și „studiile" (fragmente de capitole denumite astfel de prozator) din postume augmentează o atare perspectivă, poate chiar mai violentă, mai cinică și mai agresivă. Supradimensionarea diferitelor compartimente ale angrenajului statal, resorturile absurde și mecanica lor *des-compusă* prin narator se amplifică pe măsură ce procesul intentat imperiului înaintează prin convocarea de noi martori și de noi fapte prezentate. Lumea lui Musil – înrudirile cu paginile lui Kafka sunt de-a dreptul frapante – e

„îndosariată" precum a unor delatori (Dosarul D, - al Diotimei; Dosarul L, - al lui Leinsdorf (capitolul „Dosarele D și L" din postume).

Purtătorul de cuvânt (acceptând, bineînțeles convenția narativă și configurarea personajelor) al lui Musil e, cum se știe, Ulrich. Toate personajele din sistemul actanțial al construcției romanești există prin comentariul, „vocea" și „dezumanizarea" deliberată a lor, întreprinsă potrivit unei cercetări de laborator. În general, destinul lor urmează un traseu relativ identic sau, dacă unele se abat de la mecanismul adoptat, atunci biografia personajelor cunoaște unele aspecte mai sugestive pentru itinerarul parcurs. Comentatorul din ediția franceză apărută la Seuil, Jean-Pierre Maurel, observa *dominanta tragică* a lui Ulrich, dominantă ce rezultă din inteligența sa critică. Incontestabil, substanța tragică a personajului poate fi sesizată; de fapt e vorba de *luciditatea observației*, de natura sa „egală", de incapacitatea sa de a opta, de a se entuziasma (un personaj „înghețat", scrie „prezentatorul" pomenit înainte). Mi se pare că Ulrich e destinat unei perpetue insatisfacții; personaj „mântuit", salvat și, totodată, acuzat din pricina inteligenței sale niciodată dispusă să aleagă. Și în pofida acestor date înscrise în alcătuirea atât de deosebită de imensa tipologie a literaturilor europene ale veacului trecut, există în Ulrich o patetică și dramatică trăire, efervescența și fervoarea unei iubiri unice: Agathe, sora sa, marea sa dragoste.

Din unghiul altor personaje (Clarisse și Walter, făcând parte din stirpea creatorilor tineri, derutați și adesea atrași în capcanele unor doctrine gălăgioase și dubioase), Ulrich este „*omul fără însușiri*"(vol. 1, p. 91), în sensul că reprezintă unul dintre simptomele epocii, un *proces de*

disoluție interioară, proces comun întregii societăți bolnave, unde scena e populată de figuri insolite, de instincte refulate, de impulsuri erotice ciudate, bizare, rezultat al unor combinații inexplicabile. Pentru „studiile" lui Musil, personajele sunt „cazuri"; nu înseamnă că ele sunt analizate sau sunt supuse unor investigații psihanalitice; Musil refuză vehement și fără drept de apel explicațiile freudismului. Dimpotrivă, reacțiile, stările sufletești, alegerea făcută de unul sau altul dintre personaje sunt legitimate într-un context narat, în discursul expus ca într-o savantă discuție pe o temă de interes mai larg: politică, statutul Kakaniei, clasele sociale, doctrinele politice. Sunt directori de bancă, secretari de stat, industriași; sunt manifestări naționaliste exacerbate, antisemitism. Dar mai presus de acestea, sunt ofițeri superiori, consilieri aulici, filosofi de duzină, activiști și militanți din grupări radicale, inavuabile impulsuri dezvăluite și puse sub semnul deriziunii sau al ironiei omniprezente.

Chiar și numai simpla lectură a titlurilor de capitole consolidează impresia cititorului că are să urmărească, ca într-o vastă cercetare transpusă în structură narativă, studiul complet al tuturor articulațiilor din angrenajul unei societăți puse să se descopere: monarhia, birocrația imperială, universitarii, artiștii, cei mai umili slujitori ai acestei lumi; într-un cuvânt, o societate plasată sub luminile reflectoarelor unei judecăți lucide, riguroase și intratabile prin inciziile operate. Exponențial, Ulrich, „omul fără însușiri", este autorul acestui *tratat despre un sistem în derivă*. De aceea, portretul și substanța personajului dețin un loc privilegiat. Numai perspectiva diferă și privirea unuia sau altuia dintre „actanți" cooperează la desenul complicat și extrem de complex al acestui exemplar născut dintr-o

deconcertantă diversitate de puncte de vedere expuse. Matematician prin formație și adeziune totală, pasionat de filosofie, frecvent pusă însă în chestiune, cu rezerve și amendamente comunicate caustic, Ulrich beneficiază de o veritabilă „fișă clinică": mobilitate sufletească, înzestrare pluală, „i se asociază în cazul lui și o anumită agresivitate" (vol. 1, p.193); și mai departe (e vorba de cap. 40 al cărții a doua): un spirit viril, non-sentimental, trăind un dublu existențial caracterizat prin paradoxale manifestări, prin opoziția contrariilor adesea, „Ulrich este un om constrâns de ceva să trăiască împotriva lui însuși, deși în aparență el se lasă să alunece fără nici o constrângere" (vol. 1, p. 194). O lume comparată cu un *laborator* (!), unde ar fi experimentat ideea de om, soluțiile de a deveni om „fără conducători și teoreticieni ai întregului" (vol. 1, p. 194) ar fi decis, în utopia musiliană, „să ajungă ceva de felul unui *prinț și senior al spiritului*" (s.n. vol. 1, p. 194).

Din când în când, personajul, cu funcții atât de numeroase în viziunea prozatorului, se supune unui exercițiu propriu literaturii de introspecție, iar regimul specularității, al autoreferențialității funcționează. Întrebările sunt, în atari circumstanțe, extrem de insistente, punând în text problema relațiilor palide și îndepărtate cu lumea, o lume respinsă sau privită cu o permanentă suspiciune. Cum personajul dobândește, în interpretarea conferită de narator, dimensiuni gargantuești (uneori), e firesc ca enormul să producă diverse semne caracterizante. Bunăoară, Clarisse propune proclamarea unui „an Ulrich" (vezi cap. 82 din cartea a doua, vol. 2). Din unghiul lui Arnheim, industriașul german implicat în proiectele fanteziste ale Kakaniei, Ulrich este un „spirit viu", observație contrazisă de alte manifestări derutante ale

personajului; Arnheim vede o ființă căreia îi lipseau „urmele vieții" (vol. 2, p. 296), și cu toate acestea, tulburător („...era aproape ca și cum pe chipul unui astfel de om s-ar fi putut citi o mare nenorocire" (*Ibidem*, p. 296).

Prelungite pe zeci de pagini, remarcile lui Arnheim menite să deslușească personalitatea atât de neobișnuită și de contradictorie a lui Ulrich compun un destin absolut original în literatura secolului XX. Parcă descins din exercițiul psihanalitic, studiul îl transcende și se situează într-o zonă unde fiecare element construiește prin opoziție, prin elementele antinomice și prin frecventarea oximoronului, dobândind valoarea unei creații superioare, fără termen de comparație. Străin de „posesiunea lucrurilor" și totuși un spirit realist, lucid, „era *un posedat* care el însuși nu avea deloc dorința de a poseda" (s. n. vol. 2, p. 306). Ulrich – reține Arnheim – nu e defel un „om teoretic", ci un spirit viu, iar „autorul" acestui examen minuțios îi recunoaște superioritatea intelectuală și spirituală. O uluitoare „ființă spirituală" (witzig"), înțeleaptă, având în ea și nonconformismul/impertinența („vorwitzig") unei personalități cu adevărat imprevizibile și totdeauna puse în ireductibile antagonisme, așa este Ulrich în ochii celor din jurul lui Arnheim. Ezitările „analistului" sunt mereu multiplicate, tot mai accentuate: „un om cu totul și cu totul *teoretic*" (s. n., vol. 2, p. 306). Întrebarea pare a fi contrazisă în opiniile aceluiași observator fascinat și pasionat de acest studiu, psihanalitic în aparență. Intuițiile sunt mereu contrazise de o anume irealitate a personajului, sceptic și oricând dispus să amendeze impresiile produse de întâlnirea cu el. A descoperi „substanțialitatea" lumii trăite îl determină pe Ulrich să privească nu fără o anumită *cruzime* (!), cu luciditate și realism, cu acea cruzime de

matematician (*Ibidem*, p. 362). De altminteri, capitolul 116 din cartea a doua a romanului conține un pasaj elocvent pentru *formula discursului narativ*: aceea a *eseului*, soluție expresivă pentru inciziile în lumea trăită de erou, pentru *tratatul de anatomie și de antropologie socială* imaginat de romancier într-o operă unică pentru destinul romanului secolului XX; capitolul e intitulat „Cei doi arbori ai vieții și cererea de instituire a unui secretariat pentru exactitate și pentru spirit". Sub semnul „copacului", viața lui Ulrich (soluție a autoreferențialității de data aceasta) e definită în termeni valabili pentru structura generală a operei: „Acest impuls spre agresiune asupra vieții și urmărind să se înstăpânească asupra ei fusese de fiecare dată limpede de deosebit, fie că s-ar fi manifestat ca un refuz al ordinii existente sau ca un efort mereu schimbător spre o nouă ordine, fie ca o dorință logică, morală sau pur și simplu o dorință după o pregătire pur gimnastică și atletică a propriului trup." *Și tot ceea ce Ulrich denumise în toată această trecere a timpului eseism sau simț al posibilului și exactitate fantastică*, în contrast cu cea pedantă, toate aceste cereri și dorințe ca să se ajungă la *inventarea unei istorii, în care să trăiască istoria ideilor în locul istoriei lumii* (...) toate aceste concepții, în intensitatea lor neobișnuită îndreptându-se împotriva realității în care căpătaseră formă gândurile sale, aveau un lucru în comun, anume voiau să influențeze realitatea cu o pasiune inconfundabilă și nemiloasă" (s. n. I.V., vol. 2, p. 362-363).

Sublinierea *discursului eseistic* e constantă în compoziția romanului, în recursul la un anume tip de voce naratorială; stilul indirect liber alternează sau se interferează cu cel direct, al persoanei întâi. Dar dincolo de atari ipostazieri ale narațiunii și ale naratorului, important e

faptul că romanul păstrează *atitudinea și regimul discursului ironic*, tentat câteodată de limbajul subtextual, aluziv sau de efectul unor paradoxuri cultivate de inteligența, luciditatea (și acum mărturisit), de *cruzimea privirii analitice*. Disecția e mereu prezentă în acest manual de anatomie consacrat imperiului, oamenilor și stărilor sale.

Mai mult, discursul e văzut sub dubla sa valoare comunicațională: limbajul direct, neechivoc, și cel „simbolic". Ulrich își precizează natura raporturilor și a limbajelor: „...Ulrich își dădea seama că neputința de a le uni i se înfățișase în ultima vreme în relațiile încordate care se formaseră în el între *literatură* și *realitate*, între *simbol* și *adevăr*. Înțelegea acum dintr-o dată că toate acestea însemnau cu mult mai mult decât o iluminare întâmplătoare pe care ar fi avut-o în vreuna din conversațiile pierdute pe cărări fără țel pe care le dusese în timpul din urmă cu persoane din cele mai indiferente. Căci oricât de departe poate merge îndărăt istoria omenească, se pot deosebi aceste atitudini fundamentale - cea a *simbolului* și cea a lipsei de echivoc"(s. n. I. V. vol. 2, p. 34). Reflecția relevă condiția literaturii (universul ficțional) precum și pe aceea a gândirii logice, a punerii sub semnul raționamentului (lipsa de echivoc) a tuturor judecăților, „realităților" și a proceselor. Printre acestea, *fenomenul alienării*, al destrămării și devitalizării raporturilor umane, deține un loc important în meditațiile diverselor personaje. Confesivă, recunoașterea unei grave și ineluctabile singurătăți modifică optica cititorului, permițându-i să descopere în Ulrich o ființă torturată de anxietăți, de nesiguranță, de unde sentimentul că cinismul, ironia, spiritul persiflator, gustul paradoxurilor și al retrăirii în deriziune a unor întâlniri cu personajele acestui joc de

Scanned with CamScanner

marionete tragico-grotești sunt tentative de imunizare, mai exact, de autoimunizare: „Deși Ulrich credea că el se jucase, doar, mereu, cu toate aceste persoane [e vorba, în primul rând, de generalul Stumm și de contele Leinsdorf], se simți deodată foarte singur și părăsit printre ei. Își aminti că și acum câteva săptămâni sau luni mai simțise ceva asemănător cu ceea ce simțea în clipa aceasta; rezistența pe care o opunea o mică respirație exhalată a creației împotriva peisajului lunar, împietrit, în care se risipea; și i se părea că toate momentele decisive ale vieții sale fuseseră însoțite de o asemenea senzație de uimire și de singurătate" (vol. 2, p. 368). Cum spuneam, vorbind despre relația actanțială a personajelor, adesea Ulrich asociază alte date ale filelor din masivul dosar al biografiei sale interioare; specular, autoexaminându-se, sau privit de ceilalți și astfel adăugând la componentele acestui portret unic în literatura germană a secolului XX. El chintesențiază Lumea acelui timp istoric, ampla și heteroclita sa cosmogonie. Walter și Clarisse sunt printre cei chemați să completeze compoziția asumată de „tratatul" lui Musil. În opinia lui Clarisse, *esența demonică* a personajului (la Hermann Broch demonia lui Bertrand, „demon de noapte") se situează în vecinătatea celuilalt pol, – dualitatea lui Ulrich fiind din nou afirmată: „Îți aduci aminte cum ți-am spus chiar, odată, că tu ești diavolul? (...) Să mă înțelegi bine: nu spun că ai fi un biet diavol, ăsta e unul dintre cei care vor răul, pentru că nu știu ce e bun și nu se pricep să facă mai mult; tu ești un mare diavol, tu știi ce ar fi bun, dar faci exact contrariul a ceea ce ai vrea să faci (...) Dar pentru că ești un diavol, ai ceva din Dumnezeu în tine Ulo! Dintr-un Dumnezeu mare! Unul care minte pentru ca să nu fie recunoscut!" (vol. 2, p. 445-446). Principiul binelui și al răului, chiar și în delirul paranoic

al lui Clarisse, configurează o structură duală, bipolară, alta decât aceea a unui Ianus posibil într-o lume mai puțin confuză și mai puțin agitată de Judecata de Apoi...

Cartea a treia a operei lui Musil deconstruiește pentru a augmenta și a reconstrui la altă scară personalitatea simptomatică a lui Ulrich, provocat să se analizeze, sau provocând la descoperiri despre el. Fără îndoială, Cartea a treia, „În împărăția milenară", aduce noi aspecte și noi argumente pentru un personaj pasionat de gândirea logicienilor, având drept model logica aristotelică; e vorba, prin formație, de logica matematică profesată de Ulrich, de unde și natura sau rezonanța judecăților și a paradoxurilor sale. Critica rațională nu îl absolvă de mărturisiri neașteptate: „O idee – recunoaște eroul –, trebuie să o iubești ca pe o femeie. Să fii literalmente fericit când te întorci la ea. Și să o ai mereu în tine! Și să o cauți în toate și în tot ce e în afară de tine!" (vol. 3, p. 284). Oscilant și neatașat vreodată unei singure opțiuni, Ulrich pendulează între fapte și idei, între „foamea" de normalitate burgheză și jocul abstract al ideilor. Prezența surorii sale, Agathe, declanșează o altă „nișă" confesivă sau autoanalitică; de fapt, impresia cititorului e de tratament freudian parodiat și caricaturizat în numeroase momente autoanalitice, supradimensionate sau voit complicate prin jocul paradoxurilor cultivate frecvent.

*

Partea a treia înregistrează încă din primul capitol („Sora uitată") traseul sinuos și pasionant al unei iubiri incestuoase, o iubire devastatoare, de o mare frumusețe epică. Există în capitolele acestei ample părți din *Omul fără*

însușiri o tensiune erotică savant și delicat filtrată și o atmosferă de un senzualism insinuat și difuzat precum într-un poem al iubirii niciodată împlinite deplin. Cred că Agathe e unul dintre cele mai realizate personaje ca reprezentare a feminității înconjurate de aura unei iubiri unice, „ca un fel de față duală a naturii" (vol. 3, p. 28). Atracția irepresibilă, natura arhetipală a acestei apropieri a celor două ființe ce-și descoperă pasiunea se comunică precum într-un poem al eternei revelări a dragostei. Toate celelalte experiențe erotice ale lui Ulrich (Diotima, Bonadea, Clarisse) rămân o palidă amintire în fața acestei iubiri interzise; treptata recunoaștere a pasiunii, semnele infintezimale, detaliile, senzualitatea întâlnirii cu trupul Agathei, cu parfumul corpului ei creează în roman una dintre cele mai frumoase istorii consacrate cuplului, mitului androginului, dar și poemului iubirii pătimașe, trăite cu o intensitate supremă. Jocul iubirii, decantarea acestei stări generează „pauze" prin excursul provocat de Agathe despre *mitul hermafroditului*: „Nici unul din oameni nu știe – răspunde Ulrich întrebărilor Agathei – care dintre nenumăratele jumătăți care aleargă de colo colo e cea care-i lipsește lui" (vol. 3, p. 289); în căutarea „unității esențiale", fratele și sora trăiesc tulburea și miraculoasa taină a dragostei lor nemărturisite. Umbrele și luminile filtrate ale apropierii alternează cu digresiunile lui Ulrich, – un mod de a păstra, în continuare, farmecul bănuit doar: „Putem să ne gândim deopotrivă la mitul omului care a fost împărțit, cât și la Pigmalion, la hermafrodiți sau la Isis și Osiris; în diferite feluri el rămâne același. Dorința aceasta după un dublu de alt sex este străveche. E ceva care vrea iubirea unei ființe care să ne fie întru totul asemenea, dar totuși să fie o alta decât noi înșine, o făptură vrăjită, adică noi înșine..." (vol. 3, p. 290).

Scanned with CamScanner

În spațiul literaturii germane, de la Goethe la marii scriitori ai veacului XX, fluidul iubirii, mistica unei contopiri prin dragoste obțin, în romanul lui Musil, o vibrație supremă. Ca într-un filtru al dragostei, Agathe și Ulrich trăiesc dorința și patima, pasiunea și fervoarea iubirii ca în marile poeme ale Lumii. „Visul de a fi două ființe și în același timp una singură" e starea persistentă a celor doi, prozatorul înregistrând fiecare mișcare, cu o acuitate a simțurilor și cu o insesizabilă grijă pentru trăirea dorinței, a unei pasionate stări de veghe. Capitolul 45 din postume înregistrează momentul culminant al senzualității și apropierii cuplului, al descoperirii unei patimi greu de înăbușit. Mișcarea, feminitatea gestului, a îmbrățișării fac parte dintr-o nuanțată și imperceptibilă trecere spre „imposibilul" dorit (vol. 4, p. 51). Pagina memorabilă a acestei experiențe erotice rămâne, fără îndoială, una dintre cele mai profunde în literatura germană în special. Interdicțiile au fost încălcate, ca într-o mistică și unică revelare a pasiunii. Evident, Musil își transcrie prin intermediul personajului său exponențial disertația despre iubire, după paginile unde surprinderea erosului transcende înclinația spre observația lucidă și rece; Capitolul 52 (postume) oferă prilejul unei expuneri care păstrează cerințele și condițiile unui eseu despre dragoste (cap. „Conversații despre dragoste"). Abia schițat, capitolul are aspectul unui discurs savant, precum într-o conferință pe tema iubirii: „Omul, mai la drept vorbind animalul vorbitor, este singurul care are nevoie de perpetuarea conversațiilor (...) deoarece capacitatea sa de a iubi este legată în esență de capacitatea sa de a vorbi, și asta în chip atât de tainic încât aproape că amintește de cei antici, a căror filosofie considera că Dumnezeu, oamenii și lucrurile s-au

născut din «Logos», prin care ei înțelegeau când Duhul Sfânt, când Rațiunea sau Vorbirea. De altfel, nici psihanaliza și nici sociologia nu au mai adăugat ceva esențial în această privință, deși aceste două din cele mai tinere ramuri ale științei concurează catolicismul în privința amestecului în toate domeniile omenescului..." (vol. 4, p. 111-112). Un asemenea mod de a desacraliza momentele trăite ține de vocația generală a operei, pendulând, tragic adesea, între gravitate, tragic și punerea în operă a unui mecanism propriu deriziunii, tratării oarecum „frivole", jocul având în el o componentă gravă totdeauna. Antisentimentalismul lui Ulrich e un mijloc de apărare, de supraveghere și percepere a lumii. Excursul „teoretic" pare contagios; Agatha însăși retrăiește momentele pasionale, observând „participarea mistică" în iubire (vol. 4, p. 110). Ambiguizarea dragostei lor face parte din același procedeu „regizoral", practicat de narator și de protagonistul operei sale, Ulrich.

Dincolo de treptata evanescență a intensității simțurilor, dincolo de „conversația" celor doi îndrăgostiți, frate și soră, „frați siamezi", inefabilul iubirii e notat în fragmente de „jurnal", unde Ulrich decantează evoluția relațiilor lor: „Deseori Ulrich se gândea că ceea ce trăia el laolaltă cu Agathe era doar o sugestie reciprocă și nu putea fi înțeles decât ca urmare a influenței gândului că un destin extraordinar i-ar fi ales pe ei anume. Destinul acesta îi plasa când sub semnul gemenilor siamezi, când sub cel al Împărăției Milenare, al iubirii serafice sau al miturilor experiențelor «concave» ale lumii" (vol. 4, p. 206). Discursul-eseu, reflexiv prin excelență, delimitând astfel - prin comentariu digresiv - nivelele „corpului" narativ, parcurge diverse opinii despre iubire, despre natura acesteia,

de la patima și dezlănțuirea senzorială la inefabilul jocului erotic sau la starea extatică generată de iubire și nu de „sentiment" (vol. 4, p. 257). Într-o „schiță" mai veche de „studiu" intitulată „Hermafrodit" (cap. 89 din postume) un alt personaj feminin, Clarisse, se confesează filosofului Meingast, replicile situând discuția în planul unui delir schizofrenic: „Eu nu sunt femeie, Meingast! *eu sunt hermafroditul!* (...) Eu plec cu tine. Ai să vezi. Am să ți-o arăt din prima noapte. Noi nu vom fi o singură ființă, ci tu vei fi două. Eu pot să ies din mine. Tu vei avea două trupuri" (vol. 5, p. 71); metamorfoza și deviațiile nu sunt defel străine eseului lui Musil din numeroase capitole încheiate sau abia schițate din postumele sale. Oscilațiile și alternanțele de stări, în spectacolul erotic extraordinar imaginat de narator, desenează un veritabil roman al iubirii mistice încărcate de o supremă vibrație a ființelor. „Agathe se sprijinea, pe jumătate pierzându-și cunoștința, la pieptul lui Ulrich. Se simțea în clipa aceea cuprinsă de fratele ei într-o îmbrățișare atât de largă, de calmă și de pură cum nu ar mai fi fost nimic asemenea ei pe lume. Trupurile nu li se mișcau și nu li se schimbaseră, dar le străbătea o fericire senzuală cum nu mai cunoscuseră niciodată. O voluptate ciudată, cu totul supranaturală. Nu mai era gând și nu mai era închipuire! Oriunde se atingeau, fie pe șolduri, fie pe mâini sau pe câte o șuviță de păr, pătrundeau unul în celălalt" (vol. 5, p. 110). Extatică, starea confesată pare a fi împlinirea unei dorințe mereu amânate; de fiecare dată, momentele de culminație, de voluptate sunt urmate de despărțire. O despărțire necesară, ca un interval sau ca un spațiu unde – reluate – stările trăite înainte sunt decantate, ca într-o necesară încercare (cf. vol. 5, p. 111). Un misterios mecanism sublimează impresia imediată, iar între profan

și sacru dragostea lor își va urma cursul, pasional, cu descoperirea unei sexualități tot mai exacerbate, cu ore misterioase ale acestui savant cânt al pasiunii.

Motivul, atât de vechi în opera tragicilor greci, e reluat de William Faulkner în *Absalom, Absalom!*, romanul unei structuri muzicale unice, unde naratorul, Quentin Compson, va înregistra mărturiile Familiilor ținutului mitic Yoknapatawpha. Scenariul din a doua Carte a regilor (capitolele 13-14) e recreat după modelele consacrate de romancierul american în alte opere, începând cu nuvelele și continuând cu ciclul marilor Familii ale Sudului. Naratorul și purtătorii în memoria lor activă ai mărturiilor au conștiința destinului tragic, al *hybrisului*: „Poate că știa că există un destin, că există o sentință (...) că există unele lucruri care pur și simplu trebuie să existe, fie că există sau nu, numai ca să echilibreze conturile, să se poată scrie *Plătit* pe fila cea veche..." (*Absalom, Absalom!* Ed. Univers, 1974, p. 317). Judith Sutpen și Charles Bon, logodiți sub impulsul unei iubiri puternice, însângerează istoria acestei cărți prin impiedicarea incestului de către Henry Sutpen, fratele lui Judith, ucigându-l pe Charles Bon. Căci „regizorul întregii piese" – Soarta, destinul decid tragica desfășurare a evenimentelor. Demonicul Thomas Sutpen (vezi p. 68) declanșează resorturile tragediei, cu numeroase trimiteri spre personajele tragicilor greci iar povestirea celui care e destinat să păstreze în memoria sa desfășurarea evenimentelor, Quentin, reface imaginile obsedante ale oamenilor: „... putea să vadă scenele acestea; ca și cum ar fi fost de față. Apoi se gândi. *Nu. Dacă aș fi fost de față n-aș fi fost în stare să văd atât de limpede*" (p. 187).

Sub semnul aducerilor-aminte și, în consecință, sub acela al *povestirii rememoratoare*, în romanul lui Graham

Swift, *Pământul apelor* (Ed. Univers, 1997) istoriile epice se transmit: „Dar *când lumea e pe sfârșite n-o să mai fie realitate, or să fie numai povești.* Numai poveștile or să ne mai rămână. Poveștile vor fi singura noastră realitate. O să stăm în adăpostul nostru, depănând povești pentru vreun prinț Șahriar, în speranța că niciodată..." (p. 288). Spaimele și neliniștile din lumea romanului sunt metamorfozate în poveștile profesorului de la un colegiu londonez; printre ele și tragica istorie a familiei Atkinson: ultimul vlăstar al unei mari familii din ținutul apelor, Ernest Richard Atkinson, va încălca legea morală prin incestul comis cu propria sa fiică, Helen; o descendență încărcată de stigmatul păcatului e retrăită epic în această faulkneriană operă a unui scriitor britanic devotat narațiunii și Istoriei: „Poate că asta și *este* istoria – istorisire" (s.a., p. 151).

*

Preliminariile acestei lecturi consacrate nu numai romanului lui Robert Musil ci și unor creații romanești precum *Somnambulii*, trilogia lui Hermann Broch, romanelor lui Kafka, Thomas Mann, Gombrowicz sau Günter Grass (alegerea poate fi amendată sau criticată; alte, numeroase, opere puteau fi chemate să ratifice alternativele romanului și, deopotrivă, ale lecturii) anunțau opțiunea *teoretică* pentru *romanul-eseu*, pentru discursul romanesc cucerit și mereu atras de *reflexivitate*. Ar fi însă o eroare să se creadă că autorul acestor comentarii, cititor de romane nu numai pentru că ele reafirmă și certifică total preeminența și condiția de a fi a povestirii/narațiunii, conferă acestei formule de roman un loc și o valoare privilegiate. În realitate, romanul, începând cu opera

suprem carnavalescă, heteroclită și proteiformă a lui Rabelais și continuând cu *Don Quijote*, cu romanul francez (Lesage, Diderot), cu marii romancieri englezi ai veacului al XVIII-lea (Fielding, Laurence Sterne, Richardson), cu romanul balzacian și cu monumentala creație (modernă prin destine și teme) a lui Dickens, cu Flaubert, Zola, Proust, Joyce, Virginia Woolf, Faulkner, Malcolm Lowry, romanele marelui realism magic aparținând scriitorilor latino-americani etc., continuă să fie meditație și istorie despre condiția omului, despre destinul ființei subjugate și amenințate. Prin Franz Kafka romanul descoperă un alt mod (acel *altceva* semnalat admirativ de Gabriel García Márquez) de a privi spre condiția tragică a individului și a umanității.

Așadar, lectura lui Musil și, ulterior, a lui Broch și Günter Grass are să ia în considerare un anume specific al prozei germane (evident și alte literaturi de expresie germană), înclinată vizibil spre reflexivitate, spre supunere unui examen generalizant al universului narativ imaginat. Îl am în vedere, în același spațiu epic, pe Ernst Jünger, la care profunzimea gândirii se exprimă adesea printr-un sistem de simboluri și de alegorii (*Pe falezele de marmură*, *Heliopolis*, *Albinele de sticlă* etc.), preferate, de altminteri, și în jurnalele sale. *Romanul-eseu*, construit prin eliberarea deplină a gândului spre multiple referințe/digresiuni și realizat, în consecință, pe multiple planuri alimentate de substanța totdeauna profund narativă, afirmă valoarea scenariului narativ și a evenimentului epic asumat prin universurile fictive create. Fiindcă l-am amintit pe Ernst Jünger, *alegerea* sa este foarte decisă: elogiul Bibliei, text fundamental și vastă creație epică; își asociază *O mie și una de nopți*, opere ale Orientului și modele absolute ale

comunicării arhetipale a ființei. Cum autorul celebrului roman *În furtuni de oțel*, una dintre cele mai cutremurătoare mărturii despre primul război mondial, cultivă gândirea transpusă frecvent în metaforă și în alegorie, *Logosul* prezidează, așa cum îl regăsim constant în *Omul fără însușiri*.

Formula „eseului" e evidentă încă din cartea întâi; câteva capitole numesc tocmai soluția eseului: „Primul dintre cele trei eseuri/încercări pentru a deveni un om important"; „Al doilea eseu. Prolegomene la morala unui om fără însușiri"; „Eseul cel mai important" (aici accepțiunea cuvântului este, după opinia mea, determinată de soluțiile specifice eseului ca text unde concentrarea și selecția unor teme, circumscrierea lor și multitudinea de conexiuni menite să „pună în abis" o anume problemă, dau relief speciei). Personaje și situații epice; evenimente și noi strategii în cumulul de elemente ale tramei; organizarea și susținerea climaxului textului narativ, dar, mai ales, crearea tensiunii ideatice presupun formula eseului în proza lui Musil. Naratorul sau protagonistul surprind momente, dezbateri, dialoguri unde maieutica platoniciană prezidează dezbaterile și invită la discursul propriu eseului. Observarea unor personaje voit desenate caricatural sau puse în lumina ridicolului peremptoriu reclamă „improvizația", sau, altfel spus, eseul. În capitolul (schițat) din postume, „De ce oamenii nu sunt buni, frumoși și adevărați, ci preferă doar să vrea să fie astfel", prezența lui Meingast, falsul profet și filosoful unei cugetări lamentabile, și a altor personaje, care ilustrează tendințe doctrinare diverse, declanșează gustul pentru disertația eseistică despre viața „pentru-și-în-ceva" (vol. 5, p. 13); alteori, propunând diagnostice pentru neguroasa mișcare a ideilor timpului. De altminteri,

Scanned with CamScanner

discursul cu prelungiri în ridicol și în demontarea unor aberații filosofice (Meingast) devine, firesc, un fragment de eseu; același Meingast își comunică ideile despre o societate cu „o nouă ordine", despre căderea și prăbușirea civilizației burgheze, despre „o nouă structură", „o nouă concentrare de forțe", aflându-se în imediata apropiere a unei filosofii naziste (Schmeisser): „Individualismul și liberalismul pseudoeroice au dat faliment..." (vol. 5, p. 26-27).

Interesant e că vocabularul este preluat din arsenalul lingvistic național-socialist, iar recuzita nu e străină tuturor doctrinelor fasciste examinate aici cu luciditate și cu intuiții extraordinare de acest mare romancier. De aici și rolul acordat unor reprezentări definitorii pentru o lume bolnavă, invadată de o patologie incurabilă și totodată endemică prin natura ei. Memorabile sunt paginile consacrate unei vizite într-un azil de nebuni; călăuză este generalul Stumm von Bordwehr. În fond, e o primă întâlnire cu Infernul, un infern și el prevestitor pentru finalul lamentabil al unei umanități în suferință. Sunt asociate și puse în relații paradoxale, absurde, motive dintre cele mai neașteptate în anticamera demenței: politica, monarhul, imperiul, iar spectatorii sunt, împreună cu generalul Stumm, Ulrich, medicul și Clarisse, ea însăși, cum scriam, un caz clinic absolut evident: „În camera cea nouă erau lungiți sau ședeau în capul oaselor în paturi un șir de bătrâni. Cu toții strâmbi, diformi, murdari sau ologiți în trupurile lor. Danturi putrede. Capete atârnându-le molâi, din care picurau bale, sau cu mișcări animalice, masticatorii ale gurilor, în care nu erau însă nici mâncare și nici vorbe. Gratii de plumb groase de câte un metru păreau să se ridice între sufletele acestea și lume (...) Asemenea săli cu idioți în stare avansată oferă unele din

cele mai apăsătoare impresii ce pot fi întâlnite în întreaga hidoșenie a ospiciilor de nebuni" (vol. 3, p. 388). În locul generalului, dr. Friedenthal o însoțește pe Clarisse spre întunericul acestui infern pictat în liniile dure și în tușele puternice ale expresioniștilor. Priveliștea oligofrenilor, lumea lor, spre care e atrasă Clarisse, declanșează comentariul naratorului, trimițând spre cele mai neașteptate sugestii subtextuale: „Iadul nu este interesant, este înspăimântător. Dacă nu l-ai umanizat – cum a făcut Dante, care l-a populat cu literați și cu celebrități de tot felul și a abătut atenția de la aspectele tehnice ale pedepselor – ci cauți să dai ideea cea mai primitivă despre el, atunci chiar oamenii cu imaginația cea mai bogată nu reușesc să treacă dincolo de torturile cele mai neroade și de deformările cele mai prostești ale unor particularități terestre" (vol. 3, p. 390).

Obsesia unor asemenea privelişti demne de viziunile înspăimântătoare ale lui Hieronymus Bosch sau ale lui Bruegel revine constant la scriitorii acestui „timp" german sau austriac, timp al premoniţiilor sau al unor intuiţii situate dincolo de analiza strict lucidă sau „ştiinţifică" a evenimentelor. În trilogia lui Hermann Broch (în prima sa parte), iminenta moarte a „domnului" v. Pasenow, asistat de un neurolog și urmărit – fără prea mari emoții de Joachim –, e un extraordinar exercițiu de analiză a senilității demente cum n-am întâlnit o alta în literatura secolului XX (cf. p. 106-108).

*

Omul fără însușiri confirmă, în amplele sale proporții, proiectul elaborat de Musil; dincolo de intenții și dincolo de paginile neîncheiate (ele dau însă o reprezentare

elocventă asupra structurilor nedefinitivate), romanul lui Musil realizează una dintre condițiile romanului veacului trecut: *totalitatea, Lumea ca totalitate*, văzută în toate manifestările ei, în structurile sale funcționale, precum într-un studiu unde instrumentele cercetării vin dintr-un examen pluridisciplinar: antropologia și sociologia, psihologia și politologia, mișcarea de idei, direcțiile doctrinare și o filosofie a istoriei, - toate conjugate în raporturi multiple; nu lipsesc celelalte componente ale acestui edificiu totalizant: cultura și artele, raporturile interumane, deteriorarea lor etc. Într-un cuvânt, o viziune atotcuprinzătoare prezidează scrisul lui Musil, iar *romanul-eseu* justifică mobilitatea, reflexivitatea și itinerariile capricioase ale meditației. E și una dintre explicațiile, printre altele, pentru preferința manifestă a scriitorului pentru efectul digresiunilor, comentariilor, diagnosticelor puse din unghiul unui observator implicat, și totuși detașat prin natura sa: Ulrich, - observator ironic, defel condescendent, pledând pentru dezvăluirea fenomenelor urmărite și punerea lor în discurs ironic sau caustic, acid și uneori tentat să apeleze la absurd prin ridicol, prin mecanica acestuia. Naratorul numește atari *exerciții de anamneză* și - ulterior - *de diagnostic* „Speculații à la baisse și à la hausse la bursa spiritului" (titlul cap. 91 din partea a doua a cărții a doua); în capitolul anterior, comentariile sunt consacrate „detronării ideocrației" și devalorizării teritoriilor spiritului. Dialogul, provocator și constant incitant, cu Arnheim împinge discuția spre literatură și, în general, spre statutul creatorului: „La drept vorbind - glosează Ulrich, dorind să anime discuția și să-i dea un curs mai puțin conformist -, ar trebui să mă întreb cu toată naivitatea de ce scriu toți scriitorii de profesie?

Povestesc ceva ce nu a existat; și o fac ca și cum lucrul acela ar fi existat cu adevărat" (vol. 2, p. 142). Disimulând și jucându-și până la capăt rolul, Ulrich pune sub semnul ridicolului discuțiile de salon (Arnheim, Tuzzi), acceptând că „Spre neliniștea mea reală" n-a fost tentat de scris; estetica profesată e comună în epocă și tinde, mai degrabă, spre banalizarea aserțiunilor. Și cu toate acestea, creatorul apare ca un „hoț" de fericire prin imaginarul creat. Jocul interpretat de Ulrich se prelungește și în capitolul „Marele om de litere, vedere din spate"; excursul teoretizant continuă cu reflecții despre „Marele scriitor" („om de litere", în traducerea românească), despre editor, critică literară („Editorul său încetează să mai observe că un comerciant care a devenit editor seamănă cu un idealist tragic, pentru că ar fi putut câștiga cu mult mai bine vânzând pânză sau hârtie nemaculată de texte tipărite. Critica descoperă în el un obiect demn de propria ei activitate, căci criticii sunt foarte adesea nu niște oameni răutăcioși, ci datorită împrejurărilor nefavorabile ale epocii, niște foști poeți lirici care trebuie să-și facă inima să vibreze pentru ceva spre a se putea exprima" (vol. 2, p. 157-158). Din punctul de vedere al lui Ulrich, nici „vederea din față" (capitolul următor) nu schimbă optica adoptată: toate componentele – scriam – ale acestei societăți intră sub acțiunea corosivă, neiertătoare, demitizantă a naratorului torturat de spectacolul unei Lumi în plină cădere!

În cele din urmă, impresia e că scriitorul compune o „fiziologie" doctă, perfect informată și argumentată a creatorului „Marele scriitor"; el aparține, consemnează cu o tristă ironie naratorul, „epocii marilor războaie și marilor case comerciale" (vol. 2, p. 156), continuând să desființeze portretul, atât de înrudit cu al lui Thomas Mann din

Scanned with CamScanner

Moartea la Veneția: Gustav (von) Aschenbach în plină criză, descoperindu-și falsa imagine de „Mare scriitor" oficializat de contemporanii săi. Nu altfel procedează Musil demolând mitul scriitorului „consacrat" de manuale și de critică, frustrată și ea, contaminată de aceeași maladie a epocii și a pilonilor ei: războaiele și „casele comerciale". Autorul *Omului fără însușiri* redescoperă gustul pentru caricatural din picaresca operă a lui Grimmelshausen sau nu uită că Thomas Mann pune sub observație comportamentul și stările unui creator precum Goethe în *Lotte la Weimar*, fără accentele necruțătoare din marea operă a lui Musil. Cât de ample și de diverse sunt comentariile participanților la aceste prelungite colocvii platoniciene despre condiția artei și a artistului într-o contemporaneitate agitată și traumatizată de nu puține fenomene în totul agravante pentru indivizi. Cinematograful aflat la începuturile lui; imaginația creatorilor și influența... marilor companii (A.E.G., Deutsche Farbenwerke („va lua naștere - avertizează Arnheim - o artă a marilor noastre firme"); așadar, marile concerne de electricitate, ca și industria coloranților, sunt văzute de către un industriaș (probabil tot atât de sceptic ca și interlocutorul său, Ulrich); ele demonetizează arta și fac din ea un produs - îl numim noi azi - „de consum", intuit de Musil ca simptom al degradării tuturor constituenților societății, nu doar ai Kakaniei.

*

Monologul rostit, într-o retorică proprie expunerii unor argumente, sau menit să răspundă - indirect - unor afirmații se conjugă în discursul romanesc cu eseul și, prin

Scanned with CamScanner

soluțiile acestuia, cu digresiunile; ele se extind, presupun, prin asociații de idei și prin referințe puse în mișcare de recuzita proprie de exemple, fenomene sau cauze, *o dezvoltare ramificată a digresiunilor.* Frecvența și tehnica lor e extraordinară în romanul lui Musil; nu există, cum am subliniat, domeniu sau fenomen structural care să nu intre în zonele active și în plină emergență a ideilor: religia, filosofia, politica, morala, „cultura burgheză", manifestările catolicismului, efectele barocului, averile ilicite sau, altele, acumulate prin suspecte acte succesorale etc. etc. Ironia este suverană în „priveliștile" mereu schimbate, aduse sub privirea actanților și a cititorului. Numai că ironia protagonistului cărții nu e o simplă punere în deriziune; tratamentul e infinit mai dur și înregistrează diagrama unui proces ireversibil și definitiv de *disoluție* și de ineluctabilă dizolvare a valorilor morale. Formula e mai puțin obișnuită în capitolul 48 („Cele trei cauze ale celebrității lui Arnheim și taina întregului"), unde portretul acestui industriaș-filosof, „reprezentant vaticanesc" al marilor industriași, se compune din numeroase și inepuizabile trimiteri la domenii dintre cele mai deosebite între ele („Nici nu mai trebuie acum să ne imaginăm efectele filosofiei lui Maeterlinck sau Bergson aplicată la problemele prețului cărbunelui sau ale politicii cartelurilor ..." (vol. 1, p. 243). Firește, naratorul supraveghează nu numai prin comentariul său ci, implicit, propune un *joc parodic* și o neseriozitate menită să detroneze atari aserțiuni adesea redundante, frizând ridicolul. Am putea „decupa" câteva eseuri ca pe niște structuri autonome despre un Dumnezeu „cu două capete sau a piciorului despicat al diavolului" (vol. 1, p. 354), lansându-se în lungi comentarii (Ulrich) despre miturile răului, despre psihologia modernă; individualism

și colectivism, pacifism, naționalism etc. Un capitol din volumul întâi se conturează ca un eseu despre Rău iar capitolul 83 („Se întâmplă mereu ceva ce pare nou, fără să fie de fapt decât același lucru sau De ce nu se poate inventa istoria?") se concentrează, eseistic, asupra Lumii ca un „Discurs despre Lume", cum ar putea fi intitulat. Aici, compoziția e manifest eseistică, aleatorie prin digresiuni („digresiunea numărul unu", „numărul doi", „numărul trei"), potrivit unor canoane retorice tentate să pună în discuție marile probleme ale Lumii.

Includerea într-o asemenea construcție epică a celor mai simptomatice manifestări ale societății realizează *o veritabilă fenomenologie a socialului și a spiritului*, a științelor și a filosofiei, a psihanalizei, radical amendată, deși elemente de psihanaliză recunoaștem în studiul unor comportamente supuse unei priviri speculare intense. Nu mai puțin semnificative sunt meditațiile despre ființa alienată și despre cea „sănătoasă" (?), despre religie, ideile lui Ulrich fiind inspirate din cele mai surprinzătoare direcții doctrinare. Sceptic și afișând o cu anume ostentație non-conformismul, Ulrich își proclamă convingerile: „Eu nu cred că Dumnezeu a existat, ci că de-abia acum vine. Însă numai dacă îi facem drumul mai scurt decât până acum" (vol. 3, p. 434), în timp ce morala, sfidează Ulrich, „ia naștere prin constrângere și prin forță! Un grup de oameni ajuns la putere le impune pur și simplu celorlalți prescripțiile și principiile prin care își asigură dominația" (*Ibidem*, p. 438). Cum se poate observa, sursele nu sunt străine marxismului, iar alteori unor curente dintre cele mai contradictorii și chiar periferice. Gustul pentru rostirea adesea ostentativă a paradoxurilor este cultivat și supravegheat; depinde, firește, și de interlocutori, de

mobilurile unora sau altora dintre demonstrațiile formulate astfel: alienatul și omul sănătos; tezele marxismului, în interpretări cu totul originale și caricaturale; natura ambiguă a ființei; omul de geniu și imbecilitatea oamenilor, *paradoxul* domină, iar Ulrich îl cultivă nu fără deliciu și nu fără humor („Oamenii de rasă genială sau oamenii geniali nici nu trebuie, de fapt, să fie genii. Acesta, geniul atât de admirat, se naște de abia la Bursa Vanităților; în strălucirea lui își găsesc strălucirea oglinzile prostiei din jur; el este totdeauna legat de ceva anume care-i dă prestigiu, ca și bani sau onoruri; și oricât de mare i-ar fi meritul, fenomenul lui este, la drept vorbind, doar o genialitate împăiată..." (vol. 4, p. 79). Să precizăm că prezența Agathei stimulează atari demonstrații de natură reflexivă, atât de caracteristice pentru spiritul lui Musil, asumate prin personajul său principal. De aici și până la butada despre „spirite conducătoare" alese dintre discipolii lui Platon, într-o succesiune care ar fi devenit nocivă... („Dumnezeu a acționat cu toată prevederea atunci când a poruncit ca dintr-un elefant să nu se nască decât tot un elefant și dintr-o pisică o pisică; dintr-un filosof se naște însă un papagal și un contra-filosof!", *Ibidem*, p. 80).

Jocul de-a eseul și de-a digresiunea continuă, capătă amploare chiar, de la o „carte" la cealaltă, așa cum e cazul cu accepțiunile conferite „geniului". Capitolul 49 din postume se intitulează, în prelungirea considerațiilor amuzate din capitolul anterior, „Generalul von Stumm despre genialitate"; el împinge spre enorm viziunea cazonă despre geniu; condamnând „haosul creat de existența atâtor genii printre civili" (vol. 4, p. 85) generalul glosează – fără complexe – despre explicațiile psihanalizei și ale teoriei relativității (vezi p. 86). Stimulându-l în enormitățile

debitate, Ulrich convoacă exemplele (evident străine generalului) ale marilor creatori, continuând într-o impresionantă demonstrație de autentic om de știință, dezabuzat și sceptic; un sceptic intratabil până la urmă. Sofocle, Mozart, Bach, Goethe, Einstein depun mărturie într-o discuție concepută după canoanele maieuticii, ușor parodiată totuși, dar unde se strecoară din când în când meditația gravă. Nu doar logica controlează răspunsurile lui Ulrich, ci și un anume patetism al elocvenței exemplelor: „- Auzi primele măsuri din Bach sau Mozart; citești o pagină din Goethe sau din Corneille și știi că ai atins acolo genialitatea!" (vol. 4, p. 90). Discursul lui Ulrich e - spuneam - controlat și supravegheat de logică, obiect de studiu pentru personajul format în același timp în domeniile științei (biografia lui Robert Musil consemnează aceeași formație plurală). Raționamentele urmează pe măsură ce interlocutorul său formulează vagi obiecții sau pune întrebări. Logicianul în schimb, neuitând că e și un *povestitor* (îi relatează Agathei discuția despre geniu cu generalul Stumm), situează explicația într-un plan generalizator elocvent: „Sigur, ceea ce este genial trebuie să fie în același timp *semnificativ*; căci genială se cheamă acea realitate superioară și plină de *semnificație* apărută în anumite circumstanțe excepționale; dar *semnificativ* și important este nu numai ceea ce e rar, ci și generalul. (...) Căci deja termeni ca *semnificație* și *semnificativ* au, ca toți cei mult folosiți, mai multe înțelesuri" (s.n.I.V., vol. 4, p. 97). Discursul devine astfel un expozeu despre *gândire* și despre *cunoaștere*, atrăgând atenția asupra naturii reprezentărilor. Construcția este, în atari fragmente din postume, a unui gânditor care uită în repetate situații să mai uzeze de ironie! „Dosare", „studii" și „schițe" se numesc

fragmentele de capitole din postume. Însă ironia sau sentința ironică revin în diversele dialoguri (Stumm - Ulrich), spre deliciul lui Ulrich, provocator și disprețuitor: „Spiritul nu li se potrivește decât în chip foarte limitat celor care guvernează și conduc" (vol. 4, p. 283).

Absolut rabelaisian, capitolul 82 („Dintr-o schiță", intitulat „Schmeisser și Meingast" disertează, adesea aberant și haotic, invocându-i pe Nietzsche, Goethe, Platon, Lessing, Voltaire, Marx, Napoleon etc., despre lumea viitorului, despre „timpurile mitice" sau despre puterea creatoare a ființei (vol. 5, p. 18).

Eseul se instalează, așadar, ca modalitate preeminentă, „administrând" itinerariile reflexive ale naratorului-Ulrich, „distribuind" și aruncând capcanele pentru ca reprezentarea Kakaniei să devină atotcuprinzătoare, conform modelului amintit al romanului total, globalizant în structurile sale semnificative. Sub semnul intertextualității și al unor multiple interferențe de planuri paradigmatice, sub acela al confluențelor și al interacțiunii nivelurilor de profunzime ale romanului, *Omul fără însușiri* configurează climatul spiritual al epocii, cu deziluziile, ratările sau strălucirile ei. Neuitând că Viena devine încă de la finele veacului al XIX-lea și până în deceniile doi și trei ale veacului următor un centru spiritual absolut dominant în literatură, muzică sau pictură. Firește, valorile nu sunt neapărat cele ratificate de oficialitățile imperiului strivit sub povara prostului gust (arhitectura bunăoară) în diverse ramuri creatoare (diletantismul). Însă excursul prin istoria artelor e elocvent: Bach, Wagner, Goethe, Heine, Lev Tolstoi, Stefan George, Fichte, Nietzsche, Grillparzer etc., iar caracterizarea „epocii noi" e de reținut: „Tendința generală printre cei cu vederi progresiste era în favoarea spiritului activ; se recunoscuse

faptul că oamenii de gândire aveau datoria de a smulge chiar și cu forța conducerea de la oamenii stomacului. Pe lângă aceasta, mai exista ceva care purta numele de Expresionism; nu se putea spune exact ce înseamnă aceasta, însă era, așa cum spunea însuși cuvântul, o presiune spre exterior; poate a unor viziuni constructive, însă, în comparație cu tradițiile artistice, erau de asemenea și distructive..." (vol. 2, p. 184). Și aici, comentariul subiacent nuanțează și se delimitează de aparente elogii sau de comentarii simulat preluate, pentru ca în numeroase alte prilejuri protagonistul să demonteze, până la absurd și până la deconspirarea în ridicol a unor aserțiuni aberante, climatul tulbure al Kakaniei (Hans Sepp și confuziile profesate ca niște doctrine revoluționare, confuzii ale unui pangermanism și radicalism de dreapta).

Incursiunile în zone dintre cele mai diverse și în epoci diferite țin de mobilitatea intelectuală a naratorului, de atmosfera creată, pentru că, ar fi de subliniat, există la Robert Musil o *atmosferă realizată prin efectul... ideilor și prin suplețea abordării acestora.* Ulrich și Agathe se gândesc la Stendhal și la Dostoievski; la Nietzsche și la libertatea interioară; la Novalis sau Maeterlinck, Kant, Wieland. Sunt prezențe în acest panopticum miraculos creat de narator, într-un joc al ideilor, al delimitărilor defel condescendente (vezi vol. 4, p. 245; Stumm interpretându-l pe Nietzsche!...).

*

În căutarea unei formule de roman înrudite, în fond, cu tradiția prozei germane și cu tradiția severă și non-conformistă a Reformei, Musil își expune,

bineînțeles indirect, concepția sa despre roman. Elementele metatextuale pot fi decantate, chiar dacă tendința de a persifla, de a adopta soluția jocului ambiguităților e mereu prezentă. Romanul submediocru (Rachel, servitoarea Diotimei, își făcea educația din romanele abandonate de stăpâna sa) e citit cu deliciu (vezi, vol. 1, p. 209) iar naratorul deconstruiește modelele timpului nu fără sarcasm. Expozeul lui Arnheim în fața unei Diotime cucerite și fascinate e reținut cu o vizibilă notă ironică fiindcă majoritatea aserțiunilor țin de locuri comune în epocă (vol. 1, p. 248). Capitolul 62 din partea a doua a romanului, „Chiar și pământul, dar mai ales Ulrich, își aduc omagiul ideii utopice a eseismului" surprinde în câteva pagini natura personajului și atracția de-a dreptul miraculoasă pentru *eseu*: „Exista în firea lui Ulrich – înregistrează în discurs indirect naratorul – ceva care acționa într-un fel haotic, paralizant, dezarmant împotriva ordinei logice, împotriva voinței univoce, împotriva impulsurilor definit orientate ale ambiției, și încă și acest ceva era legat de conceptul denumit de el însuși la vremea aceea ca *eseism*, chiar dacă acest concept cuprindea pe atunci exact elementele pe care, cu timpul și cu o grijă inconștientă, le eliminase". Și după alte câteva considerații, Ulrich fixează datele definitorii pentru natura și esența eseului: „...un eseu este structura unică și inalterabilă pe care a căpătat-o viața lăuntrică a unui om formulată într-un gând decisiv" (vol. 1, p. 316-317). Prin urmare, nu e exclus sau eludat *modelul literar* al eseului profesat în discursul narativ al operei lui Musil; în același timp, prozatorul își permite să includă reflecții despre condiția romanului într-un capitol important

Scanned with CamScanner

pentru mecanismul autoreferențialității în care este implicat protagonistul cărții. În partea a doua a cărții a doua („Drumul spre casă"), solilocviul transcrie gândurile lui Ulrich, angajând câteva judecăți despre condiția narativității și, în special, a *romanului*: „Și, ca unul din acele gânduri laterale și abstracte, care căpătau deseori în viața lui o importanță atât de nemijlocită, își dădu deodată seama că *legea acestei vieți, la care jinduiești, așa împovărat până peste poate și visând tot timpul la simplitate, nu este alta decât cea a ordinii narative!*". Mișcarea timpului, durata și miracolul devenirii temporale în roman; „înșiruirea a tot ceea ce s-a întâmplat în spațiu și timp" potrivit cu legile relatării epice („acel faimos «fir al povestirii», din care constă de asemenea însuși firul vieții") sunt privilegii ale romanului – remarcă Ulrich – fiindcă lumile inventate, lumile fictive te invită să le recreezi, oamenii fiind ei înșiși „niște povestitori" (vol. 2, p. 435).

Aplecarea, mai mult sau mai puțin „serioasă" asupra formelor literaturii și perpetua raportare a lor la condiția unui eu agitat și nesigur în realitatea lui intimă, nu sunt izolate în *Omul fără însușiri*, dar secretul creației lui Musil nu transpare din atari reflecții; el se dezvăluie treptat și anevoios cititorului dispus să revină la paginile acestei cărți grave și amenințătoare prin avertismentele ei. Opera lui Musil descinde, cum scriam, din gândirea filosofică germană, din tensiunea acesteia, dar și din spiritul revoltat și auster al lui Martin Luther sau din sceptica gândire a lui Georg Christoph Lichtenberg. Luciditatea și profunzimea ideilor își află inspirația în acest teritoriu al Ideii. „Acolo unde ochiul vede neclar – remarcă nu fără sarcasm Lichtenberg –, începe tărâmul

morții; unde nu există o imagine clară, nu există nici o reprezentare". E unul din motivele definitorii ale acestei creații (*Aforisme*, Univers, 1970, p. 55).

B.C.U. "M. EMINESCU" IAȘI

Scanned with CamScanner

Experiențele lucidității. Experiențele dramei

„Dar la ce-ar fi fost de folos așa ceva?! poetul nu are nici o putere, nu are puterea să îndrepte nici un rău; el e ascultat numai atunci când proslăvește lumea, nu însă când o înfățișează așa cum este. Numai minciuna aduce glorie, nu cunoașterea!"

„... ei șterseseră aproape tot ceea ce erau altminteri, despuindu-se de sine de-a dreptul cu plăcere și păstrând numai trufia lor oarbă într-o lăcomie crepusculară, într-un crepuscul plin de lăcomie"

(Hermann Broch, *Moartea lui Virgiliu*, Editura Paralela 45, 2003, p. 50 și 51)

Se pare că relațiile de prietenie dintre Elias Canetti și Hermann Broch au fost mult mai puternice și mai generoase sub aspectul dialogului lor despre creație și despre condiția scriitorului. Așa se explică numeroasele însemnări din volumele de memorialistică ale lui Canetti, însemnări încărcate de opinii extrem de semnificative pentru diagrama ideilor vremii și pentru opțiunile celor doi prozatori. În *Jocul privirilor*. Povestea vieții, 1931-1937 (Ed. Dacia, 1989) dialogul este substanțial în ordinea unei posibile poetici a romanului în special; formele lui sunt examinate din unghiul imperativelor timpului istoric și estetic.

Elias Canetti considera trilogia lui Hermann Broch, *Somnambulii, o operă de atmosferă*, remarcă în totul justificată de evoluția personajelor și de tensiunea tot mai

Scanned with CamScanner

dramatică a evenimentelor. E interesant de observat, preluând informațiile furnizate de memorialist, că Broch era un admirator al lui Freud, fascinat de concepția și de terminologia psihanalizei aidoma unui discipol; scriitorul, ne spune Canetti, era „fascinat de Freud, într-un mod religios aș putea spune (...) era pătruns de Freud ca de o învățătură mistică" (*Jocul privirilor*, p. 29), situându-l pe savant în familia lui Kant, a lui Spinoza sau, supremă apreciere, a lui Platon! Atunci când e vorba de formele romanului modern, contemporan scriitorului, Broch, ne asigură același memorialist, era conștient că în epoca lui Joyce natura speciei se modifică radical (un *altfel* de roman!), imaginând noi destine și câștigând *o nouă substanță narativă* (cf. *op. cit.* p. 33-34).

Scriitor cu o biografie oarecum asemănătoare cu aceea a lui Musil, autorul trilogiei *Somnambulii* aparține, cum foarte sugestiv remarca Milan Kundera, unui timp dominat de „monștrii" generați de o Istorie agitată și pregătită să explodeze. „Monștrii interiori" au fost, crede Kundera, privilegiul unor prozatori ca Proust sau Joyce; e timpul unei generații greu și tragic încercate: „Nu atât prin filosofia Istoriei cât prin noul mod de a-l vedea pe om (de a-l vedea așezat sub bolta cerească a secolelor), Broch, în *Somnambulii*, a prefigurat, am impresia, posibilitățile viitoare ale romanului" (*Arta romanului*, Gallimard, 1986, p. 76). Kundera (în volumul de eseuri menționat, scriitorul de origine cehă, autor, printre alte cărți admirabile, al *Nemuririi*, consacră lui Hermann Broch, în cea de a treia parte a volumului, un consistent capitol „Note inspirate de «Somnambulii»") va extrapola fenomenul Broch prin considerații mai largi despre natura poeticii romanești contemporane, teritoriu îmbogățit definitiv de romancieri

Scanned with CamScanner

ca Musil și Broch. Neuitând să sublinieze, delimitându-se astfel de teoreticienii din domeniul sociologiei literaturii, că romanul - prin statutul său estetic - rămâne un explorator al existenței, refuzând „specializarea" formelor după modelul științelor și al altor sfere de cunoaștere, autorul *Artei romanului* invocă modelul lui Broch: „... într-o epocă în care diviziunea muncii e excesivă, specializarea de nereținut, romanul rămâne una dintre ultimele redute unde omul își poate păstra raporturile sale cu viața în ansamblul ei" (*Ibidem*, p. 89).

Nu poți să contești alegerea lui Kundera atunci când proclamă primatul absolut al operei lui Kafka în acel *altceva*, ca univers exploratoriu, ca dezmembrare a tuturor articulațiilor bolnave ale Lumii, deconstruind și decantând în numele unei *priviri* incendiate de dorința de a descoperi zonele rămase interzise până atunci ale conștiinței și ale timpului interior, ale libertății ascunse a ființei. Meritul lui Franz Kafka depășește - istoric vorbind - autoritatea perioadei psihologismului în roman; în fond, nu puține opere ale literaturii dintre cele două războaie mondiale au redescoperit dramatica existenței, evenimentele cu ample consecințe pentru ontologia Lumii. Un alt mod de a investiga și de a cunoaște vor descoperi europenii prin operele lui William Faulkner, Ernest Hemingway, Gertrude Stein, John Steinbeck, John Dos Passos, Erskine Caldwell. Când în 1946 Maurice-Edgard Coindreau publică o panoramă a prozei americane, *Aperçus de la littérature américaine* (Gallimard), critica franceză și cititorii știau prea puține lucruri despre această literatură a unor universuri mitice, de o mare înfruntare a pasiunilor și conștiințelor. O literatură a unor conflicte dure și a unor teritorii de-a dreptul magice se impune, redimensionând spectacolul

Milan Kundera, *Arta romanului*, p. 62). Teme comune și motive înscrise în acest spațio-timp determină și un tip comun de ficționalizare a Lumii: *eseul.*

Formula de *roman-reflexiv (roman-eseu)* refuză monotonia sau discursul monocord; realitatea e că formele romanului surprind prin soluțiile inedite, infiltrate în discursul romanesc: digresiunea, spațiul analitic, *punerea în abis*, focalizarea și autoreferențialitatea, *songul*, jocul alternării modalităților, *jocul figurilor și al măștilor*, pseudobiografiile și incizia în una dintre dominantele existențiale ale personajelor, anamorfozele (numeroase și sclipitoare ca efect). Iată un grup de elemente conjugate și orchestrate în compoziția adesea muzicală, s-o numim astfel, a romanelor. Kundera nu pare a supralicita formele acestui roman polimorf, proteic prin transcenderea unor limite consacrate: el numește varianta de roman „gnoseologic" și/sau „poliistoric", neuitând să menționeze că termenii sunt puși în circulație de autorul *Somnambulilor!*

Cât de rezistente și de deschise sunt atari alternative ale romanului ne dăm seama urmărind experiența unor continuatori din literatura germană. Epica postbelică (perioada de după înfrângerea celui de-al treilea Reich) rămâne credincioasă experiențelor unor prozatori precum Musil și Broch; ea preia gustul pentru comentariul digresiv, pentru ironie și pentru parodic, pentru reflecția proprie naratorului și vocilor acestuia. Mai mult, unele elemente de viziune și de punere în operă a grotescului, tragicului sau tragi-comicului; reafirmarea unei lumi într-un proces de degradare dar și de luminare a conștiințelor se regăsesc la Günter Grass sau la Heinrich Böll (*Opiniile unui clovn, Destinul unei cești de cafea*, - un ciclu de povestiri, *Casa văduvelor, Onoarea pierdută a Catharinei Blum*). Revelator

universului ficțional. Ceva asemănător se petrecuse în secolul al XIX-lea când încep să fie cunoscute operele lui Gogol și ale lui Lev Tolstoi, Turgheniev și Cehov, Goncearov și, mai presus de toți, ale lui Dostoievski. În fine, cosmosul literaturii trăiește după cel de-al doilea război al lumilor revelația prozei latino-americane, receptată în marea sa diversitate: Jorge Luis Borges, Bioy Casares, Gabriel García Márquez, Llosa, Cortázar, Pablo Neruda, Alejo Carpentier, Roa Bastos etc.

Momentul de referință de cea mai mare rezonanță rămâne, așadar, Franz Kafka; în *Castelul* sunt, cred, concentrate temele existențiale cele mai dramatice și mai tragice pentru destinul alterat și demonetizat al individului, dezbrăcat de toate convențiile și de toate iluziile unei Utopii acum definitiv compromise. Cum Musil, Broch sau, într-o direcție inaugurată uluitor, Witold Gombrowicz, par a urma semnele abia sesizabile ale mesajului kafkaian, avem să-i definim – cum am încercat în cazul lui Robert Musil – proprietățile viziunii și ale discursului narativ: *reflexivitatea*. Fiecare romancier din familia prozatorilor atrași de idee și de meditație proiectate asupra evenimentelor și destinelor are conștiința foarte sigură și indeniabilă a creației capabile să comunice potrivit unui limbaj specific, fără echivalențe în alte domenii ale cunoașterii: „Romancierul – scrie Kundera în poetica/arta poetică consacrată speciei – nu este nici istoric și nici profet: el e exploratorul existenței" (*op. cit.*, p. 63). *Leit-motivul* acestor scriitori dintr-un spațiu circumscris istoric și geografic în zilele inexorabilului crepuscul al Imperiilor este *degradarea*, *descompunerea* și, în cele din urmă, *dispariția*. E un final de epocă, anunțând nori întunecați și grave seisme. Hermann Broch îmbrățișează *un timp al ființelor, o oră tragică a degradării valorilor* (cf.

e faptul că majoritatea scriitorilor reuniți în „Grupul 47" urmează în general aceleași direcții narative și elocvente sunt operele dramatice ale lui Friedrich Dürrenmatt sau ale lui Max Frisch, ambii veniți din spațiul elvețian.

Nimic neobișnuit în evoluția romanului german al lui Musil și al lui Broch atunci când îl raportăm la modelul lor, Kafka, și ulterior, la scriitorii asociați prin afinități declarate: Joyce în primul rând, iar în cazul lui Hermann Broch e adăugat numele lui Gide.

Cititorul va remarca faptul că am inclus în analiză opere de expresie germană, dincolo de frontierele geo-politice de la începutul secolului XX sau de cele de azi; nu înseamnă că literatura austriacă (din epoca Imperiului) nu a produs caracteristici inconfundabile. Ele se disting tematic și sub specia modalităților discursive și nu vom reveni asupra lor. E vorba, în schimb, de dominante motivice și de o problematică regăsită, abstracție făcând de granițe în ordinea devenirii (istoric vorbind) a literaturilor de limbă germană. Revenind la climatul propriu Vienei, remarc observațiile judicioase ale istoricului literar german Fritz Martini, amintit, de altminteri, și în comentariile rezervate lui Robert Musil. Fostul elev al lui Julius Petersen (celebrul profesor berlinez, autorul lucrării „Die Wiessenschaft von der Dichtung. System und Methodenlehre der Literaturwiessenschaft") examinează pertinent frecvența unor motive în operele celor pomeniți înainte și le asociază creația de o mare diversitate a lui Hugo von Hofmannsthal. Dramaturgul („el a transpus tragediile lui Sofocle în sfera *demoniacului obsesiv*" (s.n.I.V., *Istoria literaturii germane...*, Ed. Univers, 1972, p. 246) dar și prozatorul sesizează și interoghează un sistem și o lume în derivă, amurgul unei lumi și al unei culturi. Traumatizați, dar

păstrându-și privirea limpede și echilibrul, scriitorii epocii sunt vocile profetice pentru o lume care nu încetează să-și anunțe grave încercări, scriitorii fiind continuați de conștiințele literare autentice de la finele secolului XX și din acest început de veac.

Într-adevăr, marile teme musiliene sunt preeminente în trilogia lui Broch: criza spirituală, intelectualitatea și reacția ei la semnele premonitorii ale acestui amurg spenglerian al Imperiului Kakaniei dar și severitatea și profunzimea privirii romancierului-analist și interpret al societății, – o societate umanizată nu prin structura și reacțiile personajelor, ci prin mesajul transmis de romancierul defel indiferent la viitorul Lumii. Pentru R.-M. Albérès, romanul lui Broch e un veritabil examen al „comediei infra-umane" puse sub observație de către analistul-romancier, condamnat să releve tarele unei societăți grav bolnave sau, mai exact, ale unei societăți sortite dispariției. Lumea lui Broch, ține să precizeze istoricul literar, e incapabilă să se trezească dintr-o stare – aș numi-o – pre-comatoasă, care poate dura... (cf. *L'aventure intelectuelle du XX-e siècle*, Éditions Albin Michel, 1970, p. 206-207).

*

Somnambulii, „trilogia romanescă", în subtitlul volumelor, datează din anii 1931-1932 și e compusă din „1888. Pasenow sau romantismul", „1903. Esch sau anarhia" și „1918. Huguenau sau realismul", tot atâtea denumiri pentru cele trei părți, formulări atât de familiare cititorilor romanelor secolului al XVIII-lea (versiunea românească a apărut la Ed. Univers în 2000; în traducerea,

strălucită, a lui Mircea Ivănescu, cu o postfață semnată de Cornel Ungureanu și cu o „Notă bibliografică" a Gabrielei Danțiș; așa cum se precizează, traducerea lui Broch o datorăm inițiativelor editoriale ale fundației „A treia Europă"). Am pomenit de marea pasiune pentru James Joyce; încă din anii elaborării *Somnambulilor* se consacră unor conferințe despre autorul lui *Ulise* iar în 1936 scrie eseul „James Joyce și actualitatea". E drept că *Ulise*, operă apărută în 1922, avea, la zece ani de la primele reacții violente împotriva cărții, un statut relativ mai favorabil; nu înseamnă însă că se impusese definitiv în lumea literară a scriitorilor și a criticii. În ce privește cititorii, *Ulise* era încă un roman fără ecouri elocvente. În 1929, la inițiativa lui Adrienne Monnier, a fost organizat, în apropierea Versailles-ului, „un dejun «Ulysses»", marcând astfel apariția versiunii franceze precum și valoarea – recunoscută în mediul intelectual francez – a capodoperei joyceene. Erau prezenți, printre alții: Eduard Dujardin, Paul Valéry, Philippe Soupault, Jules Romains, Sylvia Beach și Samuel Beckett! (cf. James Joyce, *Corespondență*, Ed. Univers, 1983, p. 235).

Corespondența lui Joyce, din care am citat, surprinde una dintre confesiunile cele mai edificatoare pentru înțelegerea marii sale opere; e vorba de intenția romancierului și de structura perfect legitimată a lui *Ulise*. Înainte de a transcrie din una dintre scrisorile sale din 1920, am să observ că afinitățile lui Broch, mărturisite în eseuri și în dialogurile cu prietenii, sunt explicabile sub specia proiectului narativ și a viziunii generale. Iată fragmentul epistolar al lui Joyce: „De șapte ani lucrez la această carte – naiba s-o ia! E de asemeni un fel de enciclopedie. Intenția mea e să transpun mitul *sub specie temporis nostri* (s.a.).

Fiecare aventură (adică, fiecare ceas, fiecare organ, fiecare artă fiind interconectate, interrelaționate în schema structurală a întregului) trebuie nu numai să determine dar chiar să creeze propria sa tehnică. Fiecare aventură este, ca să spunem așa, o persoană, deși este compusă din mai multe persoane, așa cum D'Aquino vorbește despre oștirile cerești" (*Ibidem*, p. 133-134).

Fiindcă tot e vorba de romanul-eseu și de discursul liber, deschis digresiunilor și comentariilor, cred că nu e lipsit de însemnătate să reamintim de ecourile operei joyceene în critica și în proza românească. Istoria romanului românesc reține (vezi G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Ed. Minerva, 1982, p. 967) experiența lui Ion Biberi cu romanul *Proces* (1935), dar ecourile creației lui Joyce sunt prezente și în critica literară cu numeroase trimiteri comparatiste. E de semnalat rolul lui Mihail Sebastian, autor al unui articol despre James Joyce, publicat în „Cuvântul" din 1929, așadar la șapte ani de la apariția, cu reacții atât de agitate, a lui *Ulise*. Romancierul nostru va observa modificările radicale profesate în roman; absența anecdoticului („... scrisul lui Joyce însă se desparte cu precizie de tot ce cunoaște"); fiind vorba de o operă profund originală ca structură și „de material". Și o remarcă extrem de importantă pentru corespondențele și interferențele de după apariția cărții lui Joyce: „Procesul scrisului se identifică cu al cugetării", notează Sebastian admirativ, așa cum o va face ceva mai târziu Hermann Broch (vezi Mihail Sebastian, *Eseuri. Cronici. Memorial*, Ed. Minerva, 1972, p. 152-155).

Dacă pentru Joyce opera lui Ibsen e obiect de comentarii entuziaste (primul său eseu analizează drama *Solness constructorul*), și dacă personajul există ca reper

structural pentru construcția generală a operei epice, pentru Broch *Ulise* oferă modelul cu funcție în totul exemplară; de aici și relația statuată în cele trei părți ale *Somnambulilor* între cele trei personaje și datele înscrise în titluri: 1888 și rolul lui Pasenow; 1903 și proiecția unui personaj venit din umbra lui Luther, Esch, și anul 1918 asociat lui Huguenau. T. S. Eliot (cf. Jean Paris, *Joyce par lui-même*, Éditions du Seuil, 1957) atrăgea atenția asupra intenției lui Joyce (o intenție „demiurgică") de a pătrunde în universul personajelor sale pentru a da un sens universal legăturilor și devenirii lor, ca într-o *Divină comedie* cutremurată de manifestările tragicului. Parcă ascultăm vocile din Cântul al III-lea al *Infernului*, vorbind despre *„sămânța urgisită/ a lui Adam"* ce în *„luntrea grea s-adună,/ la câte-un semn, ca pasărea momită"*, *dusă de Caron spre veșnica osândă!* (*Divina comedie*, în românește de Eta Boeriu, E.L.U., 1965, p. 25). E semnul căutărilor frenetice și semnificația unor personaje-simbol (ele au însă biografia și relieful lor psihologic aproape „clasic") pentru Istoria Lumii în agonie.

În fine, pentru a sublinia valoarea și implicațiile opțiunii lui Broch, am să amintesc despre rolul decisiv avut de romanul lui Joyce pentru creația lui Ernest Hemingway, precum și pentru generația lui: „... influența operei sale – mărturisea Hemingway – transformase totul, permițându-ne să ne eliberăm de constrângeri" (*Romanciers aux travail*, Gallimard, 1967, p. 135).

Hermann Broch reia motivul atât de frecvent întâlnit la generația sa: soarta imperiului, destrămarea și descompunerea lui, chiar dacă perspectiva, în comparație cu Robert Musil, e modificată prin tușa mult mai apăsată pusă pe angrenajul lumii cazone, pe miturile în plin proces de compromitere ale ierarhiei militare; pe uniforma văzută ca

Scanned with CamScanner

semn al unei mentalități sau chiar al unei societăți. Toate temele sacrosancte ale societății vremii: onestitate, onoare, familie, „castitate" sunt denunțate și puse în discuție sub emblema deriziunii și a demitizării „principiilor" supreme ale statului. Romanul respinge orice idee de continuitate în privința respectului conformist față de normele morale ale lumii, convențiile și prejudecățile acesteia. Așa-zisele adevăruri până atunci considerate de nezdruncinat sunt puse sub semnul întrebării sau al compromiterii; se instalează, observă cititorul, o *demonie provocatoare*, demascând liniștea (aparentă), ipocrizia și epuizarea unei societăți hrănite de himere. „Sentimentele sunt leneșe" într-o lume de somnambuli, treziți din această stare devitalizată și neputincioasă: „Fericirea sfărâmată a *indolenței crepusculare*, dulceața pierdută a tristeții, care îi cuprindea inima și îl făcea să-i dea lacrimile, care purtau acum în licărul lor pierderea veșnică în adâncuri" (s.n.I.V., *Somnambulii*, p. 62). Supunându-se autointrospecției, Joachim v. Pasenow, protagonistul primei părți a trilogiei, retrăiește stări și neliniști insinuate de prezența unui emisar al diavolului (Bertrand), un Mefisto destinat unui rol important: provocarea stării de trezire, jucându-și, - actor redutabil, rolul său pentru ca astfel revelarea incertitudinilor, a nesiguranței și a neliniștii să însemne și începutul sfârșitului unei societăți anchilozate și anacronice.

Naratorul lui Broch își manifestă evidenta preferință pentru discursul indirect (stilul indirect liber) practicat într-un timp prezent, îndeosebi în prima parte a cărții (1888. Pasenow sau romantismul"); comentând, schițând cu un ochi extrem de viu portrete, dispus să parodieze prin îngroșarea liniilor, naratorul meditează asupra evoluției evenimentelor, deschizând cursul digresiunilor sau al

disertațiilor după modelul lui Musil (bunăoară: despre *uniforme*-semn „... societatea se divizează în ierarhii și uniforme" (p. 19) sau: „de fapt, asta-i sarcina adevărată a uniformei - să demonstreze și să statueze ordinea lumii" (p. 19), alunecând treptat spre paradox. Recursul la diverse motive demne de comentat impune, cum spuneam, disertația pe diverse teme aflate într-o anume consonanță motivică. Formula e adesea directă: „După ce disertaseră îndeajuns despre avantajele acestui cartier rezidențial, de natură să se dovedească oportune îndeosebi celor obișnuiți cu viața de la țară..." (p. 30). Talentul de povestitor al lui Hermann Broch se verifică în toate cele trei părți ale romanului; e drept însă că în partea a treia *song*-ul, inserat între capitole și între disertații („Povestea fetei berlineze din Armata Salvării"), impune un *colaj* surprinzător iar discursul tinde spre o anume detașare sau obiectivare; mai exact, spre un tip de distanțare brechtiană. În ce privește disertația, secvența se conturează și își dobândește o relativă autonomie în spațiul narativ (mecanismul poștei din sat; curierul de la moșia Pasenow; „geanta poștală": „... mai veche și mai venerabilă decât poșta modernă, care fusese înființată după furtunosul an 1848", p. 53).

Structura alternantă a romanului, dezvoltarea compozită, de o incontestabilă originalitate, propun, așadar, un discurs romanesc heterodiegetic dar și capitole de tipul eseului (digresiuni), cum ar fi „Degradarea valorilor" (o succesiune de eseuri concentrate, cu același titlu) și, în conjuncție cu acestea, succintele „povești" din seria „Povestea fetei berlineze din Armata Salvării". Partea a treia e savant construită, cu seriile alternate, pomenite mai sus. Impresia e de interludiu sau de comentariu necesar, grav, amar, ironic pe marginea unor evenimente precum cele

din „1918. Huguenau sau realismul". Romanul lui Broch ne înfățișează un prozator matur și capabil de construcții epice obiectivate (uneori), sesizând destine și situații de natură conflictuală, memorabile ca dezvoltare narativă. Un episod semnificativ pentru viziunea generală a „cărților" romanului e al înmormântării fratelui lui Joachim; ucis într-un duel, Helmuth e înmormântat în cimitirul moșiei familiei Pasenow, la Stolpin, și scenele sunt ale unui romancier cu vocația observației și, evident, a *privirii narative* (spectacolul tragic e văzut prin ochii lui Joachim, de aici și alternanța persoanei întâi și a discursului obiectivat): „Părinții păreau ciudat de resemnați, chiar și mama. Tatăl lui îl salută cu o strângere de mână și spuse: / – A căzut pentru onoare, pentru onoarea numelui său, și continuă să se plimbe tăcut cu pași grei și drepți prin cameră în sus și în jos. Curând după aceea, repetă: / A căzut în numele onoarei; și ieși afară pe ușă. / Joachim simțise mireasma grea a florilor și a coroanelor, prea grea pentru un sicriu de copil, un gând încăpățânat și absurd, și cu toate acestea Joachim se opri o clipă în ușa greoi drapată..." Modelele parchetului; ornamentațiile; frunzele căzute din coroanele de lângă sicriu, – reprezentările se aglomerează într-o construcție de tip secvențial, prin montarea juxtapusă a imaginilor. „Cineva spunea că fața cadavrului fusese desfigurată de împușcătura primită în plin. Abia auzea, rămase în picioare lângă sicriu, își puse mâna peste capac. Și în stânjeneala care-i năpădește pe oameni dinaintea unui cadavru și a tăcerii morții, și în care toate cele din jur se dilată și se sfărâmă, toate cele de mult obișnuite se destramă și încremenesc, dislocându-se, aerul se face mai subțire și irespirabil" (p. 37 și 38). E „fragmentul acesta de realitate" cu o multitudine și o

infinitezimală succesiune de impresii, de acuitate senzorială, amplificată și potențată de atmosfera ceremoniei. Efectul de simultaneitate (și de juxtapunere de secvențe colate cinematografic) e evident și în comentariul naratorului, în epitetele, insolite chiar, alese: cavoul familiei „se căsca plictisit" (p. 39); sensibilitatea lui Joachim („... își dori atunci pentru propria lui moarte o zi blândă cu ploaie, în care cerul să se coboare ca pentru a lua la sine sufletul, care să se risipească înlăuntru fluid, ca în brațele Ruzenei". Privirea asociază impresii absolut contrastante și „necuviincioase", decantează și, indirect, sancționează sau desacralizează (tatăl și leit-motivul „a murit pentru onoare"); detalii reținute aparent ilogic și fără legături justificate; privindu-și tatăl, Joachim observă, în drumul spre conac: „Între marginea mănușii negre și manșeta cu butonul mare, negru, mai era vizibilă o bucată de piele acoperită de păr roșcat" (p. 39 și 40).

Astfel se instalează în prima parte a trilogiei o atmosferă ambiguă, dominată de intervențiile lui Bertrand, conștiința demonică a primei părți. Prozatorul desenează portretele după canoanele picturii expresioniste prin amplificare și prin efectul produs de contraste puternice; scenele de familie, bătrânul Pasenow și „frivolitatea" privirilor; onoarea (Crucea de fier dobândită de un membru al familiei încă în 1813); administratorul moșiei Pasenow „nu era la drept vorbind o ființă omenească, ci o barbă" (p. 13); Berlinul, înrudit ca spectacol al străzii cu Viena lui Musil: militari și civili, - cu însemnele și cu „semnele" distinctive; Elisabeth, viitoarea soție a lui Joachim și influența lui Bertrand, personaj net opus lui Joachim prin cinism și prin mentalitatea radicală, non-conformistă a opiniilor. E de observat că personajele există în oglinzile

paralele ale celorlalți actori ai scenei. Iar dincolo de aceste personaje-măști sau pur și simplu marionete dintr-un bâlci al neantului, romancierul își confirmă vocația privirii și a analizei. Episodul treptatei degradări a bătrânului von Pasenow, a demenței senile, este absolut memorabil și trimite la minuția savantă a analizei proustiene sau a privirii în profunzime a lui William Faulkner din *Zgomotul și furia* sau, în general, din ciclul inaugurat de *Sartoris* (în proza românească numai Hortensia Papadat-Bengescu are darul analizei clinice, cutremurătoare prin puterea observației!). Secvențele pun în pagină stările lui Joachim în alternanță cu degradarea bătrânului Pasenow: apatia, confuziile, stările halucinatorii, dezordinea mentală. Introspecția e compusă în formulă freudiană (p. 106-107) și e profesată atunci când e vorba de a determina resorturile interioare, stările de dezechilibru, într-un cuvânt în sesizarea unor naturi umane în suferință acutizată/agravată de evenimente.

„Somnambulismul" se exprimă, în fond, ca un număr de manifestări ale unor ființe aflate în relații adesea ciudate, trăind intens neliniști și nesiguranță interioară, nu fără nostalgia unei relative stabilități (a unui echilibru). Spațiul e mai incert și mai amenințător chiar, proiectându-se ca factor agravant. Personaje devorate de obsesii, de frustrări mai adesea inavuabile, „interpreții" din *Somnambulii* tind să se elibereze de convenții și de false precepte statuate în societate (obsesia minează din interior, în cazul lui Joachim, torturat de prezența și de intervențiile defel clemente ale lui Bertrand). Milan Kundera ar numi „coincidență contrapunctică" asocierea la demoniacul Bertrand a personajelor din *Nemurirea*, romanul său din 1990, tradus în românește în 2002: personajul Bertrand Bertrand: „Dar, iată, iar am ațipit (un somn dulce, binefăcător, pune

stăpânire pe mine de fiecare dată când e pronunțat numele lui Bertrand Bertrand)..." (*Nemurirea*, Ed. Humanitas, 2002, p. 106). Broch realizează un personaj cu funcții simbolice, modelând viața lui Joachim și infiltrând în el neliniștea și paralizia voinței, într-un cuvânt dependența de acest Mefisto în diverse travestiuri: „Și, deși erau cuvinte răutăcioase și certărețe, Joachim le asculta cu plăcere, căci erau o confirmare de natură să-i ușureze propriile sale suspiciuni că originea demonică a tuturor nefericirilor se afla în Bertrand. Și i se părea chiar ca o ultimă revărsare a influenței mefistofelice și ipocrite la culme..." (*Somnambulii*, p. 103).

Pare a fi de sorginte dostoievskiană o anume manifestare a personajului principal din partea întâi a trilogiei, Joachim. Conștiința păcatului și necesitatea penitenței (vezi p. 106), se conjugă cu sentimentul tot mai acut și mai confuz al influenței lui Bertrand: „La o asemenea posibilitate banală și urâtă Joachim nu se gândise; Bertrand era într-adevăr un cinic de-a dreptul nesuferit. Îl privi deodată pe Bertrand: oare omul ăsta știa mai multe decât spunea? Mefisto singur ar fi putut spune ce păcate avea de ispășit Margareta. Dar Bertrand rămânea impasibil. Nu avea altă posibilitate decât să i se supună și să considere porunca lui Bertrand ca încă una din încercările cărora trebuia să le facă față" (p. 113). Se amplifică acea „rețea a spaimei" (p. 120), element dominant al dramatismului primei părți, regăsit prin amplificări în partea a doua, parte dominată de bizara convertire a lui Esch, luterianul personaj cu adevărat fascinant prin natura sa ambiguă și stranie.

„Ziua de 2 martie 1903 fusese o zi proastă pentru funcționarul comercial August Esch, pe atunci în vârstă de 30 de ani" (p. 149). E *incipit*-ul părții a doua („1903. Esch

sau anarhia"). În pofida numărului mult mai mare de personaje, unele cu funcții restrânse, decise de legitimarea unor comportamente ale protagonistului Esch, dominanta acestei compoziții epice e aceea a *urâtului*, un spectacol al degradării generale, al desfigurării și al dezordinii interioare. Urâtul, în conexiuni multiple cu sordidul și cu promiscuul, creează spațiul narativ pentru un cronotop unde disertația naratorială despre viață și moarte, despre un *timp năruit*, despre somnul unei lumi incapabile să sesizeze semnele viitorului, semne sumbre și apocaliptice, este pusă sub emblema unui tragic configurat treptat. Erotismul e și el maculat de sordid (relația Esch - Erna, sora inspectorului vamal Balthasar Korn din Mannheim sau relația „mama" Hentjen și Esch, încheiată printr-o ciudată căsătorie, bazată pe o atracție disperată a simțurilor).

De fapt, volumul e dominat de prezența lui August Esch, personaj care exprimă frustrările și furia nepotolită a unei lumi rătăcite și lipsite de încredere în valorile de mult compromise și desacralizate ale începutului de secol XX. Universul întregului roman e influențat, până la un punct, de acest personaj venit din lumea lui Dostoievski; el are - păstrând proporțiile și ținând seama de biografia, formația și destinul personajelor dostoievskiene - trăsături comune cu Stavroghin din *Demonii*, prin natura sa versatilă, dispusă la orice compromisuri sau crime, cu Svidrigailov din *Crimă și pedeapsă* (demonismul și cinismul său, refuzul oricărui principiu moral) și, într-o oarecare măsură, cu Kirillov din *Demonii*, căutător al existenței lui Dumnezeu, dar al unui Dumnezeu incert și contestat în fond. Esch însuși este un personaj anxios, alimentându-și o furie perpetuă, o nemulțumire metamorfozată apoi în obsesie. Furia oarbă și anarhică e a unui slujbaș kafkaian: „... furia împotriva unei

organizări care, sub aparența unei ordini frumoase, a unor coridoare netede și lucioase, a unor registre ordonate ascunde toate infamiile cu putință. Iar asta se cheamă stabilitate! Fie că ai titlu de procurist sau de președinte (...) Cel mai mult ar fi vrut să coboare în birourile serviciului de contabilitate, să le spună orbilor de acolo că ei ar fi trebuit să se smulgă din închisoarea cifrelor și a coloanelor de cifre înșelătoare și să se elibereze, așa cum făcuse el fără să mai stea pe gânduri, da, așa ar fi trebuit să facă și ei, chiar cu riscul ca apoi, și ei asemenea lui și împreună cu el, să trebuiască să emigreze în America" (p. 199-200). Ideea că *anarhia* „domnea pretutindeni în lume" (p. 213) e constanta preocupare a lui Esch, el însuși în căutarea furioasă și mereu agitată a unei răzbunări împotriva unei societăți anarhice și periculoase în concepția sa. De aici și ura în continuă amplificare împotriva lui Bertrand văzut ca o întruchipare a Răului, a păcatului.

În pofida naturii lăuntrice a eroilor lui Dostoievski și a convingerilor lor, confuzia valorilor, fanatismul și obstinația în anume idei caracterizează și personajul atât de complex și de nuanțat compus de Broch. Revolta și căutarea unui sens, e drept într-o dezordine și totală rătăcire; împotrivirea la ceea ce el consideră anarhie și rău sunt ale unui fanatic primitiv și de aceea mai primejdios: „... nu, ordinea se făcea pe lumea asta nu potrivit oamenilor, buni sau răi, ci potrivit unor forțe nu se știe care, bune sau rele" (p. 221); e, în opinia lui Esch, o lume unde crima și pedeapsa sau abaterile de la normele morale au intrat într-un regim de dezordine extrem de nociv: „Nimic nu mai era acum limpede, cu un singur înțeles clar! (...) Și cum Esch se gândea în felul acesta cu cea mai mare ură la lumea din jur și la porcii pe care se cuvenea să-i știe înjunghiați, așa

cum se cuvine să se facă de fapt cu porcii, ajunse să-l urască tot mai limpede și mai cu tărie pe președintele Bertrand, îl ura și pentru viciile și pentru crimele lui. Încerca să și-l imagineze cum, în lumea lui de sus, cu un trabuc gros în mână, șade pe mobilele lui tapițate la masă, în castelul lui, iar când imaginea aceasta plină de distincție îi apăru în cele din urmă răsărind parcă dintr-un nor de tutun, semăna cu cea a unui croitor cam durduliu, foarte asemănătoare cu portretul domnului Hentjen, care atârna deasupra bufetului din local" (p. 247).

Impresiile, perceperea lucrurilor și corespondențele sunt ale unui personaj compus în spiritul și cu mijloacele unei reprezentări expresioniste; deformarea liniilor, augmentarea sau plasarea într-o compoziție încărcată de contraste și de asocieri neașteptate vin din ochiul imaginii expresioniste. Spuneam că *urâtul* (îl întâlnim, se știe, în grafica sau în pictura expresionistă) stimulează și provoacă acea *dezordine* interioară, - rătăcire și spaimă, strigăt disperat și debusolare, atât de propice „somnambulismului" Lumii înfățișate și unde se scrie itinerarul acestui personaj simptomatic pentru o lume ce-și trăiește, încă latent, viitorul său sfârșit. „Lucrurile sunt și mai mult decât apropiate și mai mult decât depărtate, asemenea unui copil neștiutor sunt acum lucrurile, iar călătorul care s-a urcat în tren și jinduiește de la mare depărtare după soața lui sau poate doar după patria și locurile lui natale, este asemenea cuiva pe care începe să-l părăsească lumina ochilor și pe care îl cuprinde o spaimă blândă că ar putea orbi. Multe au devenit nelămurite în jurul său, cel puțin așa își spune el, de îndată ce și-a acoperit fața cu pardesiul, și totuși începe să încolțească în el o știință pe care n-o luase până atunci în seamă. *Se află în pragul stării de somnambulism*"

(s.n.I.V., p. 275). Analiza impune minuție și o perfectă adecvare la alternanțele și la pendulările interioare ale personajului. Fapt e însă că partea a doua apelează nu doar la un foarte fin și subtil instrument psihanalitic, ci și la punerea în pagină prin intermediul „suprafețelor" digresive a motivelor fundamentale: monstruosul și urâtul, debusolarea tragică a unei lumi încă incapabilă să înțeleagă și să-și asume lucid pedeapsa.

*

Ambiguizarea acționează asupra lumilor reprezentate iar universul fictiv al operei sesizează întrepătrunderea real-ireal, disocierile nefiind defel ușor de făcut. Într-o lume unde – profetic – prăbușirea pare a fi pregătită de crimă (războiul întâi mondial), destinele trăiesc sub imperiul unor evenimente grave, strivitoare. Sub aspectul structurilor, spuneam că partea a treia „1918. Huguenau sau realismul" angajează un discurs diversificat prin digresiune și prin *song*-uri, de fapt, veritabile fragmente de cor, comentând în registru liric același inexorabil proces de degradare; fiindcă ce altceva sunt, în alternanța lor compozițională, concentratele eseuri cu un pronunțat caracter reflexiv din seria „Degradarea Valorilor"?

Momentul cu implicații în istoria vremii e acela al sfârșitului lamentabil al primului război mondial, cu o sumedenie de secvențe unde sunt înregistrate semnele – din perspectiva ființelor ultragiate și/sau distruse sufletește – flagelului abia anunțat de Thomas Mann în *Muntele vrăjit* (Hans Castorp părăsește sanatoriul, pierzându-și urma în sarabanda războiului).

Scanned with CamScanner

Nici în *Somnambulii* nu e vorba de scene de război propriu-zis; Ernst Jünger scrisese în 1920 *În furtuni de oțel*, probabil cea mai dramatică mărturie despre spectacolul însângerat al tranșeelor, iar cu un an înaintea apariției romanului scriitorului german apăruse *Cruci de lemn*, romanul lui Roland Dorgelès. În 1929, apar două cărți unde drama individuală se proiectează pe fundalul conflictului: Erich Maria Remarque (*Pe frontul de vest nimic nou*) și Ernest Hemingway, *Adio, arme*. Se întâmpla un fenomen, în spațiul creației și al transcenderii realului în și prin ficțiune, analizat la noi de E. Lovinescu: operele n-au întârziat să apară, de la eposul general al dramei unei colectivități (*Balaurul* Hortensiei Papadat-Bengescu; *Întunecare* de Cezar Petrescu; o carte cu totul remarcabilă dar ignorată adesea, *1916*, romanul lui Felix Aderca; *Pădurea spânzuraților*, drama epică a lui Liviu Rebreanu, opera unei tensiuni psihologice extraordinare, și *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, unde Camil Petrescu construiește o a doua parte a romanului în formula consacrată deja a prozei autenticiste).

Cea de a treia carte a trilogiei nu estompează imaginile grave ale războiului: un spital militar, un spațiu al disperării și al degradării individului, teritoriu al suferinței și al agoniei. Aspectele cele mai relevante din partea a treia se dezvăluie pe două planuri narative relativ distincte; pentru configurarea sensurilor fundamentale ale cărților trilogiei întâlnirea dintre Pasenow, acum comandant militar al unui oraș de graniță, și Esch, redactor și editor al unui ziar („Kurtrierscher Bote"), amestec de mistică, de fanatism religios și de pastor „luminat" de o credință venită parcă din rigoarea protestului lui Luther, realizează axa principală a volumului.

Scanned with CamScanner

În acest spațiu nedeterminat până la urmă, apariția ciudatului Wilhelm Huguenau, „ai cărui strămoși – relatează naratorul tentat să recompună (parțial) o biografie suspectă – se numiseră poate Hagenau înainte ca Alsacia să fi fost ocupată în 1682 de trupele lui Condé" (p. 319), produce schimbări radicale de optică și, în același timp, dă o altă viziune, cu „infiltrații" de grotesc, de picaresc și de ironie neagră, amară, unei lumi disperate după eșecul unui război cu milioane de victime! Primele enunțuri din partea a treia realizează portretul – conjugat cu datele unei biografii de tip clasic – al acestui „produs" al războiului, al simulărilor și al minciunii, al falsificării propriei biografii (Huguenau este un dezertor și datele oferite de narator în formula consacrată a narațiunii heterodiegetice sunt elocvente pentru procesul de descompunere a societății germane, demitizată și pusă într-o cheie analitică menită să-i dezvăluie articulațiile anchilozate). Căci, observă viitorul dezertor, „lumea se întindea ca într-un clopot de sticlă – Huguenau se gândi fără voie la unul din clopotele sub care se păstrează brânza –, *lumea era cenușie, viermănoasă și cu desăvârșire moartă*, în tăcerea pe care n-o mai întrerupea nimic" (s.n. I.V., p. 321). Îl citim parcă pe Ernst Jünger și redescoperim accente din *Jurnale pariziene*, cu gustul amar al prăbușirii, al inevitabilei și indeniabilei apropieri de apocalipsul unei noi înfrângeri, de data aceasta la finele celui de-al doilea război mondial. „*Lumea era cenușie*" e, în fond, motivul acestei cărți populate de somnambuli, de ființe dezarticulate, demoralizate și învinse. Tocmai de aceea, spectacolul oferit de Huguenau, cu edificiul minciunilor, al biografiei improvizate e cu atât mai grotesc, sugerând sfârșitul lamentabil al unei lumi fără șanse, fără nimic eroic sau generos în ea.

Scanned with CamScanner

„Somnambulismul" ar putea însemna și o alternativă pentru ființa rămasă prizonieră statului, sistemului, războiului. Dezertor și - acum - negustor ce-și improvizează afaceri, relații etc., Huguenau e salvat de somnambulismul primilor pași parcurși prin abandonarea armatei: „Dar nu prin asta se explică faptul că Huguenau reușise să scape teafăr din Belgia [unde era unitatea militară germană]; în mult mai mare măsură s-ar fi putut datora *siguranței de adevărat somnambul*, cu care se mișcase în acea zonă primejdioasă; pășea pe acolo în aerul limpede al primăverii timpurii, ca sub un clopot de nepăsare, delimitându-se de lumea din jur și existând totuși în ea..." (s.n. I.V., p. 234). Romanul se dezvoltă, spuneam, pe mai multe planuri și nivelele narative sunt justificate de destine și de evenimente paralele. În orășelul de pe valea Moselei, în spitalul militar instalat, istoria își dezvăluie imaginea cea mai sumbră și mai gravă: un fost infanterist, zidarul Ludwig Gödicke, e readus la viață după ce a supraviețuit ca o vietate zdrobită, înfricoșător mutilată; un tânăr locotenent, Jaretzki, cu un braț amputat, are revelația disperării, împreună cu medicii militari (Kuhlenbeck, Flurschütz); trăiesc urmăriți de scenele de infern ale războiului încă prezent la câțiva kilometri de oraș; cinismul și scepticismul iau locul entuziasmului primului an de lupte. Suntem înaintea sfârșitului, dacă există un sfârșit posibil: „- Jaretzki spuse:/ - Războiul viitor? Doar nu crezi cu adevărat că ăsta are să se sfârșească vreodată?". Deocamdată, războiul e al chirurgilor, iar blestemata imagine a războiului e încă prezentă: „- Spune, Jaretzki, dumneata înțelegi că noi ne plimbăm liniștit pe aici, că în fond viața merge mai departe liniștită, pe când la câțiva kilometri de aici *lumea se ciopârțește cu toată voioșia!*" (s.n. I.V., p. 331 și 375).

Căci *Somnambulii*, aidoma romanelor amintite înainte - opera lui Broch cu o dramatică interioară mai puternică, mai gravă și mai sceptică totodată -, demitizează tradițiile eroice, ale patriotismului și ale invincibilității prusace. E poate avertismentul uneia dintre marile conștiințe ale culturii germane auzite în acei ani (1931 - 1932) când nazismul își consolida doctrinar și zgomotos viitoarea sa demență: va urma celălalt război mondial, neignorat de eroii lucizi ai prozatorului. Fostul zidar înviat în spitalul militar e chemat de narator să anunțe: „Gödicke arăta cu amândouă cârjele spre flăcările de dincolo și mugea încântat:/- Judecata de Apoi... înviat din morți... cine nu a înviat se duce chiar în iad... să vă ia dracu' pe toți... pe toți... chiar acum..." (p. 588).

Somnambulismul permite unora să trăiască în acest timp al răsturnărilor și al reevaluării tuturor adevărurilor acceptate înainte fără discernământ: în absența unor confruntări tragice precum acelea ale războiului și ale degradării tuturor raporturilor umane. Un personaj de o mare tensiune interioară, urmărit în cheie psihanalitică, este Hanna Wendling, soția juristului Heinrich Wendling aflat, în acei ani de război, undeva în România. Viața femeii singure „Era - comentează naratorul, observator atent și de o tristă luciditate - o viață în cea mai mare măsură vidată de orice substanță și poate de aceea lipsită de importanță" (p. 354). Una dintre ființele asupra căreia evenimentele acționează treptat, insinuant, devitalizant, anulându-i feminitatea și bucuria trupului, interzise, amânate până la o gravă alienare: „... starea stranie de înstrăinare, o înstrăinare care nu mai putea fi negată" (p. 364). Discursul analitic se metamorfozează treptat în „fișa" clinică a unei maladii contaminante pentru o lume înrudită și supusă

aceluiași proces de destrămare lăuntrică. În formula introspecției și a autoreferențialității, destinul Hannei Wendling e supus examenului în regimul unei anamneze scutite de amănuntele consacrate: „granița dintre *luciditate* și *amețeală* nu e totdeauna ușor de menținut și, dacă în primul rând iubirea rusească de oameni ar fi de calificat drept amețeală sau dacă poate fi folosită ca denumire a relației sociale normale între oameni sau chiar dacă privirea în ansamblu a lucrurilor trebuie luată drept amețeală ori luciditate, aceasta rămâne în cele din urmă indecis. Totuși, nu-i cu neputință să existe pentru luciditate o *stare de entropie* sau un zero absolut, un zero absolut către care tind cu necesitate și fără încetare toate relațiile. (...) entropia oamenilor este propria lor *însingurare absolută,* iar ceea ce omul denumise înainte armonie sau echilibru a fost poate doar un model în acest sens, model pe care și l-a alcătuit și a trebuit să și-l alcătuiască din structuri sociale, câtă vreme a făcut parte din ele. Dar cu cât el devine mai însingurat, cu atât mai mult se degradează și se izolează de el și lucrurile din jur..." (s.n. I. V., p. 380).

În sfârșit, nivelul narativ conceput ca devenire a unor personaje prezente în primele două părți (Pasenow și Esch) conjugă, potrivit parcă strategiilor narative „de dezorientare", evoluția lui Esch, combinație de abjecție și fanatism, de furie perpetuă, proclamând – pastor improvizat și asociat al lui Huguenau, un Don Quijote grotesc și ridicol totodată: „... dar care aici și în condițiile acestea trebuie să devină prilejul unei lupte necesare și inevitabile între autorități și dreptate, *al unei lupte între două nerealități*, între două acte de constrângere, o luptă care să se producă totdeauna asemenea cruciadei lui Don Quijote împotriva unei lumi ce nu vrea să se conformeze pretențiilor

spiritului doritor de ordine" (s.n. I.V., p. 346). Excursul teoretic, eseistic, tot mai frecvent și mai încărcat de avertismente, e inclus în *seria de eseuri* „Degradarea valorilor". Inserția textelor în compoziția romanului se legitimează acum, în partea a treia, prin cumulul de evenimente și de fenomene rezultate din spectacolul acestor succesive căderi, suferințe și capitulări ale individului asaltat și cucerit de singurătate. Revelația suferinței și a eșecului e omniprezentă în microcosmul acelui oraș german unde maiorul Pasenow își confruntă singurătatea sa disperată, amneziile și volutele memoriei. Unul dintre medicii întâlniți de Pasenow va rosti sentința: „... *lumea întreagă e o pușcărie*... oricum n-o să mai dureze mult... de altfel, toată șandramaua ar fi trebuit de mult evacuată..." (s.n. I.V., p. 351-352). Firește, aparent e vorba de evacuarea spitalului, dar vocea medicului anunță un final al unor *suflete moarte*.

Motiv al celei de-a treia părți, singurătatea/alienarea este reluată din perspectiva discursului reflexiv, eseistic, precum și din acela al comentariului „corului", rostit în cea de a zecea „Poveste (a) fetei berlineze din Armata Salvării": „Aveam acum, după câte se părea, două ființe în mâna mea, și totuși nu știu nimic despre ele, nu știu ce gândesc și ce vor mânca în seara asta; atât de însingurat e omul, că nimeni, nici măcar Dumnezeu, care totuși l-a creat, nu știe nimic despre el!" (p. 502).

Hermann Broch își revendică din când în când una dintre sursele sale, model fundamental al literaturii de expresie germană, chiar dacă opera lui Kafka nu pare a fi fost pomenită de el. Recunoaștem însă viziunea lui Kafka în primul eseu din ciclul „Degradarea Valorilor", ca un comentariu la discursul autorului *Procesului* sau al *Castelului*: „Irealul este logicul. Și vremea noastră pare să

nu mai fie în stare să depășească punctul culminant al ilogicului, al antilogicului; este ca și cum realitatea monstruoasă a războiului a suspendat realitatea lumii. Fantasticul devine realitate logică" (p. 350). Acestui fantastic al unei „infrarealități tragice", apocaliptice îi este dedicată cartea lui Broch, scrisă în timpul când Musil își construia uluitoarea sa capodoperă, neîncheiată precum Lumea mereu amenințată și tot mai acut tragică.

Scanned with CamScanner

Resursele antiromanului

„La question du style, c'est toujours l'examen, le pesant d'un objet pointu. Parfois seulement d'une plume. Mais aussi bien d'un stylet, voire d'un poignard. A l'aide desquels on peut, certes, attaquer cruellement ce à quoi la philosophie en appelle sous le nom de matière ou de matrice, pour y enfoncer une marque, y laisser une empreinte ou une forme, mais aussi pour repousser une forme menaçante, la tenir à distance, la refouler, s'en garder – se pliant alors ou repliant, en fuite, derrière des voiles" (Jacques Derrida, *Spurs: Nietzsche's Styles/ Éperons: Les Styles de Nietzsche*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1978, p. 36).

Sunt sigur că în textul lui Derrida se regăsesc, expresive și extrem de pregnante, caracteristicile prozei deschise spre cuvânt, spre jocul liber al ilogismului și al irealității, provocate și instigate de o altă perspectivă asupra Lumii, asupra raporturilor umane și asupra unei logici obosite, sleite de poncife, de truisme și de convenții adormitoare. Ca un stilet, având forța și agresivitatea unui pumnal, discursul narativ din proza lui Witold Gombrowicz inaugurează o literatură pentru a relua, în fond, experiențe mai vechi, patronate de un mare prozator al lumii: Rabelais.

De altminteri, în cazul lui Gombrowicz se reeditează un proces asemănător de opacitate sau mai exact de cecitate ca în acela al lui Kafka; recunoașterea va veni târziu, deși – așa cum se remarcă frecvent în istoriile literare sau în istoria

Scanned with CamScanner

romanului - prozatorul polonez anticipează experiența unui Sartre și, în general, anticipează teatrul absurdului (excepție fac doar Eugen Ionescu, iar în proză, primele texte urmuziene apărute în 1922), avatarii prozei decise să zdruncine structurile și convențiile realismului clasic, logica narațiunii unde nici o surpriză nu poate interveni. Elocvent e faptul că, mai ales după apariția *Jurnalului* (1953), critica literară europeană și mai târziu cea poloneză salută spiritul nou și modern, apetența scriitorului pentru deconstruirea tuturor aserțiunilor, a „adevărurilor" păstrate prin inerție și imobilism în gândire și în evaluarea realităților trunchiate ale unei existențe banalizate de poncifele și truismele unor succesive generații formate la școala conformismului și a obedienței comode.

O dată recunoscut sau cel puțin semnalat de câțiva critici receptivi la formula adoptată de scriitorul polonez, romanul său *Ferdydurke* (1937) e pus în competiție cu romanul lui Jean-Paul Sartre și, în special cu *Greața*, roman apărut la un an după ignorata carte a lui Gombrowicz. Dincolo de ierarhiile discutabile ale istoriei literare sau ale criticii (interesate), romanul apărut în Polonia cu doi ani înainte de declanșarea tragediei poporului polonez redescoperea gustul umorului frust, al ironiei și al jocului parodic, descompunând raporturile logice, ordinea instaurată prin reexaminarea *în absurd* a ființei, a resorturilor interne ale acesteia, restaurând o nouă ordine în gândire despre instituții, despre dependența omului de ele, anacronismul și conformismul, - tare aparent incurabile ale societății incapabile să observe semnele grave ale viitorului. Psihologismul, situațiile narative previzibile, melodramaticul, „nostalgia" unei Polonii a panilor, a conacelor unor vechi și neputincioase familii de nobili;

Scanned with CamScanner

școala; enormul unor aberații din regimul statuat atunci etc. sunt terenul deriziunii și al punerii în ridicol. Maxime Herman, autorul unei istorii literare (masive) a literaturii poloneze, socotea că problema centrală a romanului *Ferdydurke* ar fi infantilismul, „imaturitatea", ca replică - s-ar putea înțelege din comentariul vag al cercetătorului francez - la anumite stări de lucru (*Histoire de la Littérature polonaise* (Des origines à 1961), Paris, A. G. Nizet éditeur, 1963, p. 569). Până la un punct, copilăria și adolescența sunt puse în opoziție cu apele moarte ale societății. Dar grotescul și virulența satirică sunt mult mai importante în roman și punerea în discuție a unor instituții, cum scriam, reprezintă dominantele operei.

Jurnalul lui Gombrowicz are darul de a ne explica mult mai convingător natura cărții; e un fapt evident că *Ferdydurke* nu vrea să fie altceva decât este ca discurs intolerant și destructiv, non-conformist și iconoclast; nimic nu scapă comentariului violent și parodic al cărții: familia, școala, boierimea, copilăria, patriotismul zgomotos, retorica, evident calpă, despre patrie, tradiție etc. E un fel de *răfuială* cu o lume care a fost; cu o Polonie „pe care au creat-o condițiile sale istorice și plasarea ei în lume (altfel zis cu o Polonie slabă)" (Witold Gombrowicz, *Trans-Atlantic*, Ed. Univers, 1999, traducere și postfață de Ion Petrică și cu o prefață a autorului, p. 6). Recursul la copilărie și situarea copilului în centrul acestei agresive analize ratifică, de altfel, o altă aserțiune din *Prefața* autorului la opera citată adineaori: „E ceva despre Polonia? Dar eu n-am scris niciodată nici un cuvânt despre altceva decât despre mine" (*Ibidem*, p. 7), înțelegând prin aceasta că în biografia scriitorului evenimentele se proiectează ca experiență directă, individuală, transfigurată în text; ajuns în 1939 la

Scanned with CamScanner

Buenos Aires, va rămâne în Argentina până în 1963! Gombrowicz datorează recunoașterea traducerilor și apariției în original a operelor sale în Franța. Abia din acest moment, opera sa va intra în circuitul și în judecata de valoare menite să reabiliteze sau să facă mai bine cunoscut un mare prozator, precursor al unor experiențe întâlnite la Beckett sau la scriitorii formați la școala existențialismului și a absurdului îndeosebi.

Fără îndoială, Milan Kundera are dreptate atunci când subliniază primatul operei lui Gombrowicz în raport cu celebra *Greață* sartriană: „...dar Gombrowicz - scrie Kundera în *Testamentele trădate* - necunoscut, Sartre celebru, *Greața*, ca s-o spunem așa, a confiscat, în istoria romanului, locul datorat lui Gombrowicz" (Ed. Gallimard, p. 293); ideea că romanul *Ferdydurke* reface, cum scriam mai sus, un alt itinerar al speciei, începând cu Rabelais și continuând cu marele roman al veacului al XVIII-lea (Fielding și Sterne) e în totul confirmată de natura heterogenă a romanelor, de deschiderea lor spre dimensiunile proteice, în care tragicul și comicul, grotescul și masca în perpetuă modificare definesc o structură proteiformă, eclectică precum privirea avidă de mișcările mereu înnoite ale lumii, de acea „dezordine" (entropia) programată a spațiului și a timpului într-un *cronotop* permeabil la mutații neașteptate ale realului și ale suprarealului.

Sunt câteva *forme* ale romanului (aici „forme" înseamnă mai mult decât niște invarianți consacrați sau noi ai speciei, relevând inovații în ordinea unor elemente combinatorii, a jocului și a parodicului) în posibile legături cu romanul lui Musil și al lui Broch. Cred că cel mai important element e al ironiei, incisive și totdeauna

Scanned with CamScanner

usturătoare, precum și cel al digresiunii, unde comentariul, reflecția monologată, conexiunile, intertextualitatea sunt lipsite de îngrădiri, au libertatea combinațiilor și a conjuncției/lor. E, în termenii lui Kundera, „cel de-al treilea timp al romanului", al istoriei sale (*Ibidem*, p. 293). Dacă ar fi să stabilim o analogie, valabilă mai întâi pentru romanul realismului „clasic" (balzacian), o analogie în ordinea semnificatului și a transgresării prin literatură a unor realități *in nuce*, aș cita un pasaj din unul din eseurile lui Oscar Wilde. Modelul era, pentru autorul *Portretului lui Dorian Gray*, ciclul romanesc al lui Balzac; dar să citez: „Schopenhauer a analizat pesimismul ce caracterizează gândirea modernă, dar Hamlet l-a inventat. Literatura anticipează întotdeauna viața. Nu o copiază, ci o modelează (...) Secolul al XIX-lea așa cum îl cunoaștem, este în bună parte, o născocire a lui Balzac. Lucien de Rubempré, Rastignac, De Marsay din zilele noastre și-au făcut debutul pe scena lui *Comédie Humaine*. Nu facem decât să ducem la bun sfârșit, cu note de subsol și adaosuri lipsite de necesitate, capriciile, fantezia sau viziunea creatoare a unui mare romancier" (Oscar Wilde, „Descărcarea minciunii", în vol. *Intențiuni*, Ed. Univers, 1972, p. 54). În fond, marii romancieri nu fac altceva decât să reinstaureze și să ratifice seismele existențiale și să le dea o dimensiune ontică și cognitivă revelatoare; se petrece un proces definitoriu pentru actul creației și pentru regimul autotelic al descoperirilor și comunicării proprii.

În *Prefață* la *Trans-Atlantic*, Gombrowicz explică într-o *poietică explicită* natura discursului unde naratorul și personajul sunt Gombrowicz, un nume despărțit de autor, devenind un narator auctorial extrem de liber, de o mobilitate adesea derutantă; de aici și nevoia de a explica

și de a evita lectura superficială sau limitată. În preajma apariției cărții din 1953 în Polonia, scriitorul se vede obligat să pretindă, în consecință, „o lectură mai profundă și mai complexă a textului" (p. 5) Romancierul nu-și ascunde orgoliul unei noi experiențe epice: „Eu fac parte din acei vânători, ambițioși, care, dacă ratează, o fac numai țintind un vânat mare" (*Ibidem* p. 6). Textul liminar e, în egală măsură, un prolog pentru cititorul pus în fața romanului *Ferdydurke*. Satira la adresa Poloniei încremenite în admirația pentru istoria sa; contextul istoriei (în 1937 și, acum, în 1953), aspectele geo-politice ale Poloniei cer *revizuiri*! Ele sunt de aceea valabile și pentru discursul narativ, altul decât cel tradițional și – i se pare prozatorului polonez – impropriu pentru o altă examinare (revizuire!) a conștiințelor, manualelor, a comunicării deformante din școli, din viața unor categorii sociale ale vechii și – acum – anacronice Polonii. E *erezia* scriitorului; și-o asumă scriind o „povestire": „E doar o povestire, nimic mai mult decât o *lume povestită*, care poate avea vreo valoare numai în măsura în care se dovedește *amuzantă, colorată, revelatoare,* și *stimulatoare*..." (s. n. I. V. *Ibidem*, p. 7).

Romanul din 1937 pune sub semnul întrebării teme fundamentale ale literaturii; demarcația dintre gravitate și ironia persiflatoare, timpul „caricatural" sau pur și simplu desacralizarea unor motive se impun atenției cititorului avertizat. Eul naratorial, un eu specular, înregistrează: „Era *teama* de neființă, *frica* de inexistență, *neliniștea* născută din neviață, *spaima* de ireal, țipătul biologic al tuturor celulelor mele, în fața sfâșierii interioare, a risipirii și pulverizării. *Teama* de meschinăria și de banalitatea indecentă, *spaima* de deconcentrare (...) *frica* în fața violenței (...) ceva ce aș putea numi sentiment al agasării și persiflării

interioare... „(*Ferdydurke*, Ed. Univers; traducere, tabel cronologic, postfață și note de Ion Petrică, p. 5). Discursul păstrează, cel puțin în primele zece capitole (denumirea lor e evident parodică și reia, în această modalitate, titlurile romanului secolului al XVIII-lea), aparența romanului persoanei întâi, cu un accent evident pe oralitate, pe mobilitate digresivă a persoanei întâi, alternând, în registru grav și în rostire ironică, aluzivă, meditația și narațiunea în forme aparent consacrate în romanul deceniului patru al veacului XX. Reflecția clamată, indignată precum într-un pamflet vitriolant, e frecventă în roman, pregătind, anunțând sau deschizând la finele unor situații narate prin participarea eului naratorial implicat direct: „Ah, judecata omenească, abisul judecăților și părerilor despre intelectul tău" (...) „aș viza judecățile altor mătuși, ale țațelor din cultură, ale sferto-autoarelor și semi-criticelor pripășite, oploșite pe lângă literatură, nespus de pricepute în domeniul valorilor spirituale și de orientare estetică" (p. 9).

Numai că retorica dezlănțuită împotriva „autorităților" discutabile din cultură, amintind câteodată de teatrul lui Eugen Ionescu și - dincolo de momentul istoric propriu-zis și de rațiunea și motivarea discursului monologat - de „trilogia germană" a lui Louis-Ferdinand Céline, are cruzimea și argumentația intratabilă, violentă; interogația, exclamația fac parte din recuzita retorică a acestui monolog întrerupt din când în când de situațiile șarjate și parodiate totodată: „Ori poate fiindcă am trăit într-un ev care tot la cinci minute lansează alte lozinci și grimase și își schimonosește chipul cât mai rău cu putință..." (p. 13).

Jocul simulărilor prezidează construcția epică din romanul cu un titlul ostentativ, fără un sens anume: „Ferdydurke". Capitolul I, „Răpirea" debutează (am citat adineaori câteva pasaje) ca o confesiune a unui revoltat împotriva unor convenții, raporturi umane, false ierarhii, contestând și polemizând cu „vulgul semidocților" (p. 11), pentru ca, mai târziu, să lanseze un concept: *forma*. Gombrowicz examinează, formulând un concept cu o semnificație mult mai largă decât ar putea înțelege teoreticianul literar; în realitate, un program, conștient că e vorba de o experiență nouă, fără precedent în romanul de până atunci. Poate tocmai de aceea păstrează, prin mecanismul simulator, aparențele romanului „tradițional": „...încep să scriu primele pagini ale operei mele, o operă așa cum sunt eu, identică cu mine, rezultată direct din mine, purtătoare suverană a cauzei mele *împotriva oricui și a orice*" (s.n. I.V., p. 16).

Campania naratorului are drept adversari prostia („mi se părea că sunt un vrăjitor mistic al prostiei" (p. 27), simțind acut repulsie pentru grotesc și „sluțenie" (p. 58). Bătălia e împotriva convenției, a suficienței și a spectacolului deformant și imbecilizant al instituțiilor, printre care școala vremii pare teritoriul cu cele mai nocive consecințe: „În felul acesta, încă din fragedă tinerețe, omul pătrunde în slogan și în grimasă. Într-o asemenea forjerie se naște maturitatea noastră" (p. 64). Jocul imaginarului și al destrămării convențiilor se extinde prin intervenția unui narator defel smerit sau complexat; *alter-ego*-ul naratorului intră în acest spectacol, amplificând, descompunând reprezentări consacrate, transgresând liniile verosimilului și ale veridicității realiste; o vagă parodie se eliberează de orice constrângeri proprii romanului tradițional sau

psihologizant; nimic din atari modele în discursul iconoclast al romancierului tentat să pună sub semnul deriziunii orgoliile ridicole ale panilor, istoria lor edulcorată și măsluită chiar, în timp ce și adolescența (inocența fariseică) e demitizată; demistificarea continuă, e mereu stimulată de plăcerea demascării tuturor valorilor discutabile.

În acest sens, pasajul citat din eseul lui Jacques Derrida e în totul legitimat de tehnica și de retorica romancierului: el își deconstruiește, deconspirând totodată mecanismele narative, textul, dezvoltând discursul bazat pe o sintaxă voit complicată de narator. Proclamată, *poetica* sa anunță, într-adevăr, viitoare experiențe în literaturile europene din deceniile patru-șase: „... iată cunoscătorul cunoaște aprofundând produsul creatorului într-un studiu profund, apoi opera pleacă în lume la cititor și iată ceea ce a fost zămislit într-un chin total și complet va fi receptat nespus de parțial, între un telefon și un cotlet. De o parte scriitorul hrănește cu sufletul, cu inima, cu arta, cu truda, cu chinul lui – de cealaltă cititorul nu vrea deloc, iar dacă totuși vrea, o face doar așa, până nu se aude telefonul (...) Oare nu toate formele se bazează pe eliminare, construcția nu înseamnă reducere, cuvântul poate exprima altceva decât o parte a realității? Restul e tăcere. În cele din urmă, noi creăm forma, sau ea ne creează pe noi? Ni se pare că noi construim – iluzie, în aceeași măsură suntem și noi construiți de construcție" (p. 67).

Compromiterea vechii poetici și a aserțiunilor consacrate despre structurile romanului și/sau despre poietica textului; problema creatorului și a formei „active" etc. justifică natura parodică și non-conformistă a operei; nuvela inclusă în text, urmând parcă modelul romanului

lui Cervantes sau al romanului secolului al XVIII-lea, *Filidor* (capitolele IV și V, „Filidor - copil deghizat" și, urmând „prefeței", nuvela „Filidor - copil deghizat") pare să contrazică orice model tradițional și să certifice destructurarea formelor anterioare din literatura polonă; nuvela „...este o reluare a formulei constructive, un pasaj sau mai exact - o codă, este un tril, sau mai degrabă o încurcătură, o ocluzie intestinală" (p. 65). Mecanismul parodic e exersat cu virtuozitate, cu inepuizabile conexiuni subiacente și deliberat compromise; zeflemeaua, deriziunea continuă să îmbogățească deghizamentul, mai exact, *carnavalescul* inepuizabil al cărții.

Nedisimulat, sensul cărții pare a fi exprimat polemic, în maniera manifestelor avangardei: „Și, poate, cauza și scopul acestei cărți nu-i decât dorința de a le arăta tot disprețul meu, de a-i enerva, de a-i sâcâi, de a-i înfuria și de a scăpa de ei" (p. 175). Altminteri, jocul despre creație, capodoperă, artist continuă cu alte comentarii închise în același tip de monolog clamat, ostentativ, chemând parcă la duel în numele unei arte debarasate și desprinse de toate modelele oficiale, proclamate ca atare în școală, - locuri comune pentru uzul celor dispuși să le accepte. „În felul acesta - se continuă disputa -, încă din fragedă tinerețe, omul pătrunde în slogan și în grimasă. Într-o asemenea forjerie se naște maturitatea noastră" (p. 64). *Despre „ridicolul ficțiunii"* ar putea fi denumită vasta digresiune scrisă în același stil provocator, decis, total ireverențios. Creatorul („de cincizeci de ani") lucrează la viitoarea capodoperă (am citat mai sus un pasaj de la p. 67). Dar dincolo de mecanismul deconspirat, caricat și pus în legături absurde, jocul va continua prin amplificarea ironiei, a enormului, prin simulare și prin succesive acte

disimulatorii: „Prin urmare, acestea sunt motivele principale, capitale și filosofice care m-au determinat să-mi construiesc opera pe temelia diferitelor părți - tratând opera ca parte a operei - și omul ca ansamblu al părților, în timp ce omenirea o tratez ca pe un amestec de părți și bucăți" (p. 69).

Distanțarea e categorică chiar și în acest joc polemic, în care parodiatul (canoanele tradiționale ale operei) își descoperă prin mobilitatea unei noi logici (a absurdului) un parodiant și mai apoi un discurs direct: „Și - pentru Dumnezeu - nu ezit să recunosc, că eu, domnilor, vreau să scap atât de Arta voastră, pe care nu o suport, cât și de voi, pentru că nici pe voi nu vă suport, cu toate concepțiile voastre și cu toată atitudinea voastră artistică, cu tot universul vostru artistic" (p. 69). Tonul devine, abstracție făcând de convențiile acestui tip de discurs direct potrivit retoricii celei mai percutante, mai violent, mai agresiv atunci când e vorba de exponenții literaturii oficiale, consacrate: „Rușine, rușine, domnilor, rușine și iar rușine! Eu nu sunt filosof și nici teoretician, nu - eu vorbesc despre voi, am în vedere viața voastră, înțelegeți odată că pe mine mă chinuie doar situația voastră personală" (p. 71); vocea naratorului auctorial e tot mai puternică, imprecațiile se succed, iar „arta poetică" malignizată a celor care au fost sau sunt ne trimite spre discursul agitat, frustrat, iritat și tot mai vehement al lui Céline din romanele „trilogiei germane". Firește, nici o legătură nu poate fi făcută în ordinea timpului și a pledoariei *pro domo* a prozatorului francez rămas în memoria istoriei literare doar prin geniul său narativ și nu prin gravele erori din anii premergători celui de-al doilea război mondial și din timpul războiului. Distanța dintre pledoaria reală și parodic, dintre programul

estetic deschis anti-romanului și răfuiala voit supradimensionată poate fi stabilită, desigur. Important e că Witold Gombrowicz inaugurează în proza europeană experiența absurdului, a unui roman polemic, angajat în bătălia cu formele epuizate, devitalizate și sugrumate de artificii (romanul psihologic, romanul istoric, romanul melodramatic etc., continuând - polemic și prin mecanismele parodicului - ceea ce Robert Musil sau Hermann Broch realizaseră.

Scriitorul polonez reinstaura *romanul-problemă*, formele deschise ale speciei, amintindu-ne parcă de precursori ai romanului carnavalesc, unde burlescul, masca grotescă, jocul și instanțele acestuia dobândesc preeminența necesară pentru o reînnoire a structurilor romanești. De aici încolo, cele două „modele", „Filidor - copil deghizat" și „Filibert - copil deghizat", lasă spațiu liber jocului, paradoxurilor și aventurii cuvintelor destinate unei întinse și nepotolite polemici consacrate în primul rând artei: „O, putere a Formei! Din cauza ei pier popoare. Ea dezlănțuie războaie. Ea face să apară în noi ceva ce nu e din noi. Disprețuind-o, nu veți reuși niciodată să înțelegeți prostia, răul, ciuma. Ea ne guvernează cele mai mărunte reacții" (p. 75); reproșurile sunt tot mai numeroase și revolta se convertește în batjocură sau în zeflemea.

De altfel, în mișcarea continuă dintre aria realului și a i-realului sau a non-realului („... și nimeni nu mai știe ce este real și ce nu există deloc, ce e adevărat și ce e iluzie, ce se simte și ce nu se simte, ce e natural și ce e artificial (...) și *ceea ce ar trebui să fie* se amestecă cu ceea ce *există* implacabil și se anihilează reciproc, își contestă reciproc rațiunea de a fi, ah, tu, imensă școală a irealității" (s.a., p. 118). Capitolele au titluri iscate de același gust pentru farsă

și pentru parodie, subliniind „neseriozitatea" polemică a cărții mereu tentată să mineze formele și mentalitățile, raporturile umane și instituțiile; fragmentarismul, efectul unui continuum al sintaxei frazei, elementele de colaj etc. (cap. IX „Spionarea și continuarea adâncirii în modernitate"). O „formulă a dezgustului" stârnește alte și alte comentarii, trimiteri aparent dezordonate, producând o imagine de panopticum suprarealist: pastilele Vichy, Aparatul de cauciuc pentru gimnastică feminină, memoriile lui Chaplin, cu amintirea lui H. G. Wells („dansa teoretic"); totul devine o utopie, asociind - absurd - interioare și referenți în totul insoliți: „De fapt, domnișoara de pension nu dormea particular, ci public, ea nu avea o viață nocturnă particulară, iar caracterul public și dur al fetei o lega de Europa, de America, de Hitler, Mussolini, Stalin, de lagărele de muncă, de standard, de hotel, de gară, crea un spațiu nespus de întins, excludea un colțișor propriu. Lenjeria ascunsă în canapea avea un caracter auxiliar și putea fi cel mult un accesoriu al somnului" (p. 138 și 139). Îl recitim parcă pe Urmuz sau rememorăm dialogurile din teatrul ionescian, pentru a reține același non-conformism îndreptat împotriva filistinismului și a spiritului slut al unei lumi pregătite și ea să moară.

Farsa și recuzita deschisă a deriziunii nu sunt însă lipsite de un anume sens; e de fapt un rechizitoriu trucat, realizat prin jocul echivocului și al ambiguității; altminteri, întrebările rămân grave și ascund nemulțumirea adâncă a scriitorului implicat în jocul narativ: „Iar chipul veacului - veacului al XX-lea, veacului vârstelor amestecate, privea echivoc, ca satirul din desiș" (p. 141-142). Nimic nu poate opri avalanșa de cuvinte, de combinații provocatoare, agresive chiar, persiflând continuu și denunțând truismele și clișeele: „... și-i cereau fetei să le citească având în vedere singurătatea poetului, munca

poetului, misiunea poetului, rolul poetului, suferința poetului, avangarda poetului, chemarea poetului și sufletul poetului" (p. 143). Fraza aglomerează prin repetiție și compromite cuvântul, retorica uzată. Dezarticulând și descompunând, enunțul își pierde sensul originar, demontând astfel automatismele și rutina gândirii: „Oare nu de asta tortura Troțki? Torquemada? Ce însemna domnișoara de pension a lui Torquemada? Liniște, liniște." (p. 141).

Cel de-al doilea nivel al romanului, întâlnirea cu satul și cu teritoriul anacronic al nobilimii rurale, are savoarea și humorul prozei satirice. Carnavalescul prezidează și aici privirea naratorului reîntors într-o lume defel mitizată. Dimpotrivă, spectacolul este și aici polemic, denunțând și desacralizând un univers frecvent aureolat de tradiția panilor și a relațiilor cu țăranii; literatura de factură patriarhală, paseismul și elogiul satului sunt sancționate potrivit aceluiași mod de a replica; ironia și privirea acidă, sarcastică și crudă, discursul bazat pe aglomerarea și inventarierea unor elemente heteroclite produc efectul scontat de narator: „Și tocmai când Mietus rostea aceste cuvinte, o adiere ușoară ne atinse obrajii, se terminaseră casele, străzile, canalele, scurgerile, frizerii, ferestrele, muncitorii, nevestele, mamele și fiicele, viermăraia, varza, duhoarea, înghesuiala, pulberea, proprietarii, calfele, ghetele, bluzele, pălăriile, tocurile, tramvaiele, prăvăliile, zarzavatul, ștrengarii, firmele, coșurile, obiectele, privirile, părul, sprâncenele, buzele, trotuarele, burțile, instrumentele, organele, sughițurile, genunchii, coatele, geamurile, strigătele, smiorcăielile, scuipatul, tușitul, discuțiile, copiii și bocăneala. Se terminase orașul. În fața noastră – câmpul și pădurea" (p. 184). Dincolo de „barieră", începe un spațiu al pustiului; lumea se metamorfozează în grotesc, într-un fel de coșmar

al neantului și al urâtului: „Pentru întâia oară vedeam o colectivitate întreagă de oameni prefăcându-se grabnic în câini, conform principiului adaptării și de teama umanizării prea intens aplicate" (p. 186-187).

Reîntoarcerea la amintirile copilăriei, la un alt timp, - timpul amintirilor, devine imposibilă într-un context dominat de privelişti ale degradării și ale neantului. *Ferdydurke* anunță astfel o literatură gravă, defel dispusă compromisurilor, stârnită de istorie, de destinul atât de precar al ființei asediate de amenințări, de urletele fiarelor dezlănțuite. Literatura își descoperă o altă față, reamintindu-și de alți precursori: sceptici, înșelați și trădați, replicând prin enormul carnavalesc sau absurd al lucrurilor și al oamenilor. Witold Gombrowicz nu-și ascunde poetica proprie și o comunică păstrând un zâmbet ascuns și trist: „Ar mai trebui stabilit, afirmat și definit dacă opera este roman, jurnal, parodie, pamflet, variație pe teme ale fanteziei, studiu - și ce predomină în ea: gluma, ironia sau sensuri mai profunde, sarcasmul, persiflarea, invectiva, aiureala, *pur nonsens, pur fanfaronadă* și mai departe, oare nu e vorba totuși de poză, de simulare, de ipocrizie, de artificialitate, de insuficiență umoristică, de anemie a simțirii, de atrofiere a imaginației, de subminare a ordinii și de irosire a rațiunii" (s.a., p. 176). În „simbolica lui enigmatică" a celor două „povestiri" („Filibert..." și „Filidor...") se dezvăluie - scrie naratorul - „sensul final și tainic al operei" (p. 176); e și în această „confesiune" o convenție și nu avem decât să sesizăm valoarea acestei cărți cu rol pregătitor pentru alte experiențe ale prozei și ale teatrului, puse în serviciul meditației și al provocării cititorului chemat să deslușească noi legături în timp ale literaturii epice.

Scanned with CamScanner

*

„Cu deosebire însă ne-am descătușat întrucâtva de acea teamă care ne înspăimânta și care, asemeni vălurilor de ceață ce urcă din mlaștini, tulbură mintea. Așa s-a făcut că nu ne-a lăsat baltă munca, atunci când Marele Pădurar și-a sporit puterea în ținutul nostru, iar frica s-a lățit pretutindeni" (Ernst Jünger, *Pe falezele de marmură*, Ed. Univers, 1971; traducere și prefață Ion Roman, p. 49). Autorul minunatelor *Jurnale pariziene* (1979), apărute abia în 1997 în românește, scria în 1939 o carte-poem sau, mai exact, o carte-alegorie, *Pe falezele de marmură*. Destinul scriitorilor rămași în Germania după ce Adolf Hitler a devenit cancelar al Reichului și mai apoi „conducătorul" absolut n-a fost defel ușor. Nici Jünger nu a scăpat de acuze după sfârșitul războiului, nici filosofi precum Heidegger, și azi comentat cu rezerve pentru adeziunea sa, chiar și parțială, chiar și ezitantă; dar cartea din 1939 este un evident protest aluziv, subtextual, iar „Marele Pădurar", terifiantul și neliniștitorul stăpân, nu e altcineva decât Kniébolo din „Jurnale", dictatorul numit astfel și obiect de discuții cu cei apropiați marelui scriitor.

De altminteri, „Jurnale"-le lui Jünger sunt simptomatice pentru statutul scriitorilor obligați la un exil interior, trăind un neîntrerupt soliloc, invocând memoria unor cărți fundamentale și redescoperind, sub semnul tragicului, sentimentul prieteniei și al solidarității precum și pe acela al *etosului* scrisului lor. Cuprinzând însemnări intime, secrete dintre 1941 și 1944, „cărțile" acestui „Jurnal" celebrează o altă epifanie a cărții sacre, *Biblia*, sau a unor opere cu valoare arhetipală precum *Cartea celor o*

Scanned with CamScanner

mie și una de nopți. Ecourile unor evenimente sângeroase (răscoala evreilor din Varșovia anului 1943: „Pentru prima oară au luptat aici ca odinioară împotriva lui Titus sau ca în persecuțiile din timpul cruciadelor", *Jurnale pariziene*, Ed. Humanitas, 1997, p. 236); inimaginabila suferință a evreilor din ghettoul din Lodz; exorcizarea răului; obsesia personajelor lui Dostoievski și, în special, a lui Stavroghin etc. se înregistrează dureros. „Crizele" scriitorului sunt, ce-i drept, atenuate de statutul său parizian, de întâlniri cu scriitori francezi în saloanele metropolei, de deambulările pe străzile fostei capitale a Franței decimate, cu anticariate cercetate de un avertizat cititor.

Desigur, Ernst Jünger avea dreptate atunci când observa, inspirat adesea de maximele și de aforismele lui Lichtenberg, că „Operele au, și ele, nevoie de o bună bucată de vreme ca să se lepede de temporalitate. Își au și ele purgatoriul lor. Apoi transcend critica" (p. 188). Nu știu cât adevăr e în această reflecție; sigur e că opera lui Jünger pomenită înainte (*Pe falezele de marmură*) este o carte-simbol pentru ceea ce reprezenta în viziunea suprarealiștilor lumea: „Lumea ca ospiciu construit rațional" (*Jurnale pariziene*, p. 189); sintagma se referea la suprarealiști și la predecesorii lor, revendicați de altfel: Lautréamont, Emily Brontë, Heinrich von Kleist. O relectură atentă a cărții ne dezvăluie motive reluate în „Jurnale": solidaritatea „celor ce lucrează la opere ale spiritului" (*Pe falezele de marmură*, p. 107); „*Trăiam vremuri în care* – se confesează naratorul auctorial – *autorul e condamnat la singurătate*" iar artistul era cuprins de „teama de soarta filelor noastre" (*Ibidem*, p. 108). Nu cred că e o simplă coincidență leit-motivul comun al *ciumei*, al unei maladii contagioase, trecând peste orice obstacole,

neadmițând nici un spațiu imunizat, securizat. Flagelul se întinde și anunță primejdii pentru conștiințele grav amenințate prin și din cauza lucidității lor. De la *Jurnal din anul ciumei* (1722) al lui Defoe la romanul-alegorie *Ciuma* (1947) al lui Albert Camus, aventura devine un cataclism cu valoare simbolică, premonitorie; universul închis, crima, izolarea și singurătatea ființei din romanul camusian se înrudesc, până la un punct, cu opera, ea însăși bazată pe simbolurile creației și ale renunțării în recluziune și meditație, *Narziss și Goldmund* (1930) a lui Hermann Hesse. Călătoria, în romanul lui Hesse, și itinerarul fugarului din *Husarul de pe acoperiș* (1951), extraordinara carte a lui Jean Giono, întâlnirea cu spectacolul tragic al morții și al disperării au un corespondent oarecum surprinzător în *Pielea* (1949), romanul lui Curzio Malaparte înrudit cu scenele de groază și de oroare din *Kaputt*, reportajul de un intens dramatism al aceluiași scriitor.

La prozatorul italian, ciuma se extinde în Napoli, după ce trupele aliate (americane, franceze libere, poloneze etc.) își fac intrarea în oraș. Suntem martori la o priveliște venită din plastica lui Bruegel și Bosch, din traumatizantele și indelebilele imagini dintr-o „Curte a Miracolelor".

Scanned with CamScanner

Amintirea romanului picaresc

Modelul creat de Robert Musil și de Broch, dramaturgia și proza lui Hofmannsthal precum și întreaga tradiție germană (filosofie, religie, arte vizuale) dintr-o literatură influențată, fără îndoială, de reformă (Luther) și de marea creație gotheeană revin în atenția scriitorilor, în biografia cărora anii premergători celui de-al doilea război mondial și, îndeosebi, tragedia poporului german la începutul anilor 1945 devin obiect de reflecție și de creație epică în special. Remarca istoricului literar Fritz Martini despre o anume regăsire a contactelor cu literaturile străine mi se pare discutabilă, fiindcă niciodată romanul german n-a pierdut legăturile cu alte literaturi, fie și numai prin scriitorii aflați în exil, în Elveția, țara unde și-au găsit refugiu sau au trăi până la moarte numeroși creatori de limbă germană (Robert Musil, Hermann Hesse). E adevărat, în schimb, un fapt cu adevărat important: e vorba de descoperirea operei lui Franz Kafka; numai că fenomenul e general valabil pentru literatura europeană, în special, de după cel de-al doilea război mondial. Influența lui Kafka va fi, o știm prea bine acum, decisivă, chiar dacă scriitorii n-au urmat neapărat formula romanului polisemantismului absolut, al ambiguizării spațiului și timpului narativ, al simbolurilor și al unei ample semiotizări a invarianților narativi (personajul, anistorismul, nedeterminarea temporală etc.).

E incontestabil apoi faptul că influența și covârșitoarea personalitate ale lui Thomas Mann vor impune

Scanned with CamScanner

seriilor postbelice de prozatori. Romanul *Doctor Faustus*, având în subtitlu precizarea „Viața compozitorului german Adrian Leverkühn povestită de un prieten" (1947), ar fi putut însemna pentru noii scriitori germani nu neapărat un model, ci mai degrabă un avertisment despre responsabilitate, conștiință artistică și destin cultural într-o țară atât de încercată și de subjugată unei dictaturi terorizante. Invitația la reflecție – îl putem include aici și pe Hermann Hesse – și la analiză, la un examen brutal și sincer reprezintă, cred, un termen esențial pentru literatura germană postbelică. În centrul acesteia, situarea „Grupului 47" mi se pare întru totul legitimă.

Lectura operelor lui Günter Grass sau a creației lui Heinrich Böll (amândoi sunt nuvelişti, romancieri sau eseiști redutabili); la fel, proza lui Martin Walser și a lui Alfred Andersch sau creația lui Heimito von Doderer (povestiri, nuvele și romane) produc asupra cititorului o impresie puternică prin dramatica operelor, prin tensiunea motivelor și a destinelor imaginate, prin dimensiunea ficțiunii epice, deschise spre rostirea unor adevăruri adesea necruțătoare, cu istoria și cu devenirea unei umanități înșelate, capturate de minciună și de o ideologie radicală, cu atât de grave consecințe pentru destinul poporului german. Un sentiment al vinovăției; acuta condamnare a trecutului și conștiința unei necesare culpabilizări se regăsesc în opere reprezentative, extrem de diverse ca modalități, ca formule artistice și ca surse narative. Tragicul, grotescul și comicul enorm; șarja satirică și bufonada; conflicte ireconciliabile și intratabile, – motive ale unei lumi abia revenite din coșmarul războiului; compromisurile și ipocrizia, ispita de a uita și de a justifica crimele sunt tot atâtea aspecte intrate în zonele imaginarului și ale ficțiunii,

inepuizabile ca modalități alese. Recursul la luciditate și la sancționarea tarelor încă evidente și dreptul la o nouă existență se regăsesc frecvent în literatura anilor următori războiului. Nu e lipsit de semnificație un fapt de ordin istoric: unii scriitori aparțin unei epoci mai îndepărtate; au fost martori ai evenimentelor din preajma și din timpul primei conflagrații mondiale; au trăit mai apoi în anii de încercări de după acest cataclism uman; au asistat la frământări sociale, la ascensiunea nazismului, la brutala ocupație germană a Austriei (Anschluss) din 1938 și apoi la dezastrul războiului.

O asemenea perspectivă, retrăită în creații literare modelate și inspirate de diverse programe (expresionismul a avut, fără îndoială, o influență decisivă!), nu putea să nu aibă urmări fertile iar tradiția va acționa și asupra celor care au apărut în viața literară austriacă și germană cu amintiri de copii și de adolescenți crescuți sub imperiul propagandei și al demenței naziste. Traumatizați, supraviețuitori ai naufragiului unei Germanii condamnate de popoarele lumii, își continuă sau încep o carieră literară a revizuirilor, crizelor și seismelor morale. Probabil atari factori au stimulat căutări și experimente literare, romanul și dramaturgia fiind beneficiari ai biografiilor intelectuale maturizate prin suferință și prin revelarea unei noi solidarități umane. Sunt și scriitori precum Heimito von Doderer, cu o memorie încărcată de evenimentele a două războaie mondiale; au traversat astfel bolgiile infernului și au dezvăluit contemporanilor lor apocalipticele căi ale călătoriei spre dezastrul căderilor sau spre luminile salvării...

În *Prefața* lui Dieter Schlesak, de dimensiunile unui veritabil studiu, la *Drum cotit* (E.L.U., 1967, p. 5-32), scriitorul austriac, contemporan al lui Robert Musil și al

Scanned with CamScanner

lui Hermann Broch, a trăit alături de ei și de Franz Kafka neșansa unei recunoașteri imediate; abia după 1945, operele lor se impun atenției cititorilor, grație traducerilor franceze și americane, devenind prozatorii cunoscuți azi nu doar în istoriile literare ci îndeosebi în studiile consacrate studiului romanului modern, formă tot mai deschisă unor noi soluții și perspective narative. După cum subliniază scriitorul german originar din România în studiul său introductiv, Austria reprezenta pentru generația scriitorilor pomeniți „un univers de viață spirituală și contradicțiile puternice ale existenței istorice de tip austriac erau solul și în mod paradoxal «abisul» generator al unor valori care aparțin literaturii universale și fără de care cultura europeană ar fi mult mai săracă" (p. 6).

Un aspect imposibil de ignorat e că Doderer - el însuși combatant în cele două războaie mondiale -, reface un itinerar ușor de recunoscut la prozatori precum Ernst Jünger, bunăoară. Romancierul și nuvelistul e, în același timp, un redutabil și cunoscut teoretician al romanului, pledând pentru „romanul total" (cf. Dieter Schlesak, *Prefață*, p. 8); altfel spus, se declară deschis și receptiv la soluțiile unei mari diversități de texte însumate și asimilate în romanul proteic și pluriform, liber prin refuzul formulelor unilaterale.

Simptomele prezente în *Omul fără însușiri*: decăderea Imperiului și degradarea valorilor autentice, substituite de aparențe și de fastul anacronic al unei lumi în plină prăbușire, ipocrite și profund ignorante, se regăsesc în *Demonii*, vasta cronică a lui Doderer. E romanul unde *demonizarea* și descompunerea culturii și a societății austriece definesc în general un univers mediocru, filistin

Scanned with CamScanner

în consonanță cu reacția unui Mefisto atras de aceste maladii.

E „demonia mediocrității" (p. 27), a unui curent irepresibil, fatal și fără salvare: „Tot ceea ce se înțelege de la sine este un monstru care a dormit alături de noi. Acum dihania se trezește, se mișcă. Am recunoscut-o" (*Demonii*, apud Dieter Schlesak, p. 27).

Este mesajul constant și esențial al operei lui Musil sau a lui Broch.

Mult mai în vârstă, Heimito von Doderer va cunoaște – spuneam – războiul în calitate de combatant (anii 1940), iar un prozator afirmat abia după război, Heinrich Böll, va trăi experiențele dure ale bătăliilor, fiind rănit de mai multe ori; timp de aproape cinci ani biografia sa se confundă cu luptele de pe fronturile unuia dintre cele mai absurde războaie ale lumii. Primul său roman, *Unde ai fost, Adame?* mi se pare și acum o carte unică prin istoria ei dominată de absurdul aventurii trăite de un soldat german în momentul dezagregării armatelor în retragere, plecat de pe frontul în continuă mișcare, conștient de sfârșitul inevitabil al Germaniei, ajuns în apropierea satului și a casei părintești. Întrebările, rătăcirile, sentimentul acut al sfârșitului și al inutilității suferințelor îndurate își au apogeul în acest moment al reîntoarcerii când, o baterie germană, singura rămasă pe frontul occidental în plină prăbușire, îl va ucide, – jertfă absurdă a acestei lumi rătăcite. Böll confirmă o excelentă (de pe acum) știință a tramei și a dozării situațiilor potrivit cu dramatica scenariului narativ.

Polemic și mai degrabă cinic, dezabuzat și sceptic, Heinrich Böll examinează „noua" Germanie a ruinelor și a renașterii; *Casa văduvelor* (1954), *Partida de biliard de la ora 9 ½* (1959) dar mai ales *Opiniile unui clovn* (1963), violent

Scanned with CamScanner

cu clerul, cu o nouă clasă politică, cu ipocrizia și cu amnezia oamenilor dispuși să uite cu ușurință de autorii crimelor și de propria lor participare vinovată. Cărțile sale spun „istoria" unor familii destrămate, a unor ființe bolnave de spaimele și de coșmarurile unei societăți urmărite încă de fantomele trecutului, făcând din Heinrich Böll o personalitate remarcabilă. El conjugă proza de un elaborat și rafinat dramatism, cu pagini înrudite parcă - prin referenții animați de prozator - cu reportajul literar, cu jurnalul, - un jurnal al înregistrării tuturor neliniștilor și cataclismelor. În general, scriitorii grupați în acel „front" al militantismului literar (Grupul 47) au o acuitate și o sensibilitate exacerbate atunci când e vorba de victimele războiului și de consecințele acestuia: destine condamnate, orfani, infirmi și martori, orașe bombardate, transformate în ruine de aviația americană și britanică, ascensiunea dubioasă a unor îmbogățiți de război etc. „Am vrut din totdeauna să scriu, - mărturisește Heinrich Böll - am încercat de timpuriu, dar am găsit vorbele mai târziu" (apud Mariana Șora, „Prefață" la Heinrich Böll, *Casa văduvelor*, E.P.L., 1965, p. VII); această „găsire" a cuvintelor are valoarea unei necesare clarificări de perspectivă, instituirea unei *Weltanschauung* întemeiat pe o privire și evaluare lucidă a evenimentelor, a stigmatelor deceniilor trei-cinci ale secolului XX.

Ar fi greu de acceptat fenomenul „Grupului 47" fără a reaminti cititorului că, dincolo de literatura de propagandă, de filmul menit să inducă în eroare și să influențeze pe cei din spatele fronturilor, dincolo de întregul arsenal propagandistic utilizat în al doilea război mondial, există opere de un profund tragism, printre acestea, romanul *Toba de tinichea* (1959) al lui Günter Grass. Mi se pare una dintre cele mai profunde creații

consacrate *memoriei tragico-grotești* a unui martor insolit: un pitic cu funcție de comentator, având în amintirile sale și în ritmul tobei/tobelor diagrama unei întregi perioade de istorie zbuciumată, cu schimbări și cu răsturnări de situații plasate pe un traseu complicat și încărcat de semne pentru manifestările uneori hilare alteori comice sau grotești, dar, în cele din urmă, tragice. Impresia e că asistăm la un spectacol brechtian cu piesele inspirate din manifestările celui de-al treilea Reich: *Mutter Courage...*, *Teama și mizeriile celui de-al treilea Reich*, *Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită* etc. Produs al unei epoci deșuchiate; copilărind în Dantzigul (Gdanskul) încă neocupat de trupele germane; privind și depunând mărturie prin ritmurile nelipsitei tobe, maturizându-se și ascultând bolnav relatarea evenimentelor, povestirea lor, coroborată cu propriile lui peripeții, Oskar Matzerath e simbolul unui timp mutilat (suferind de nanism și diform precum un clovn dintr-un Ev mediu întârziat), interpretând rolul unui personaj trist și încercat de grave întâmplări. E timpul unei literaturi definite prin recursul la registrul grotescului și al caricaturalului, al descoperirii fenomenelor hidoase și generatoare de lumi suferinde.

Evenimentele anilor '40-'50; capitularea Germaniei naziste; debarcarea în Europa a trupelor aliate; războiul din Pacific au constituit harta unor proze celebre precum *Pielea* (1949), a lui Curzio Malaparte, roman al Neapolelui eliberat, orașul unei ciume mai cumplite decât maladia propriu-zisă (romanul are evidente legături cu opera sa mult mai cunoscută, *Kaputt*, apărută în 1945, un reportaj cu multiple transgresări ale realului într-un univers ficțional, absolut memorabil și de o mare frumusețe stilistică, o operă din acea celebră serie de reportaje „frenetice"

inaugurate de Egon Erwin Kisch și continuate de scriitori ca Norman Mailer sau, la noi, Geo Bogza). De altminteri, Norman Mailer e autorul romanului *Cei goi și cei morți* (1948), o proză de un realism brutal, violent despre războiul din Pacific văzut din unghiul unui grup de soldați urmărit în tensiunea luptelor, fără eroism, fără bolboroselile patriotarde ale unor pagini scrise în perioada postbelică.

De fapt, reprezentarea acestei catastrofe mondiale e remarcabilă în câteva opere semnificative pentru literatura rusă de după moartea lui Stalin. O extraordinară generație de prozatori urmează marea tradiție a lui Lev Tolstoi, a lui Dostoievski sau a lui Cehov, respingând categoric imaginea edulcorată a unei Rusii abia acum adevărate, în suferință. Andrei Bitov, Feodor Abramov, Viktor Astafiev, Vasili Belov și, mai ales, Valentin Rasputin tulbură cititorul de azi prin profunzime și autenticitate în crearea atmosferei, a dramei individului într-o lume înstrăinată de valorile morale ale ființei. *Trăiește și ia aminte* ar putea avea un corespondent în romanul lui Heinrich Böll, *Unde ai fost, Adame?* Destinul lui Andrei Guskov, ostașul siberian rănit și decis să nu se mai întoarcă pe front, spaimele și înfricoșătoarea lui singurătate, devoratoarea sa dragoste pentru Nastiona, obligată să împărtășească prin sacrificiu soarta soțului ei, compun trama cărții. E ceea ce Heinrich Böll va numi, prin comentariul naratorului său insinuat în scenariul nuvelei *Trenul a sosit la timp*, „forța înspăimântătoare și totodată amețitoare a destinului" (în vol. *Destinul unei cești de cafea*, Ed. Univers, 1968, p. 22). E momentul să spunem că nu numai romancierul Heinrich Böll are dreptul de a fi invocat; recursul de acum la opera sa are în vedere și nuvelistica; una dintre cele mai izbutite ca dramatică a desfășurării „călătoriei" spre moarte, ca tensiune și sesizare a obsesiilor

Scanned with CamScanner

personajului principal, e tocmai nuvela pomenită adineaori. *Trenul a sosit la timp* e itinerarul spre moarte al unui tânăr soldat german plecat spre frontul de răsărit, un itinerar obstaculat de obsesia morții („Nu vreau să mor, tocmai asta-i îngrozitor, că nu vreau să mor", p. 21). Cuvântul, comentează naratorul situat într-un plan apropiat de neliniștile și premonițiile soldatului, „primește brusc o semnificație tainică" (p. 21), înregistrând seismele spaimei, ale călătoriei prin noapte („iar spaima era adânc, adânc de tot, îngropată în el", p.22). Peisajul nocturn (eliminând diurnul; regăsirea de sine), „degetele cadaverice ale reflectoarelor" leit-motivul *zidului*, simbol al unui copleșitor obstacol dincolo de care e moartea, presimțirea sumbră a morții, demarcațiile realizate prin menționarea unor siluete nocturne („o gară fără voce sonoră", p. 32), permanenta alternare și (uneori) juxtapunere de planuri creează atmosfera acestui text memorabil. Secvențele se succed sau se suprapun în memoria agitată și profund tulburată a personajului principal: evreii din Cernăuți și evreii din Lemberg; cuvinte răzlețe incluse în acest montaj dement și cutremurat de umbrele morții, fac din călătoria lui Andreas, soldatul atins de semnele morții, aventura unică - și totodată simbolică - a sfârșitului. Apocalipsul există în ființa trimisă la moarte precum într-o călătorie spre un infern inexorabil.

E vorba, spuneam, de o nuvelă și - se știe - nuvela are în austeritatea ei benedictină, în perfecta acordare a componentelor sale o atentă supraveghere sub specia compoziției, a ritmurilor și a desenului analitic al personajelor invitate/obligate să se analizeze până la ultimele semne ale subconștientului. De aici și concentrata punere în abis a mișcării interioare a personajelor,

Scanned with CamScanner

aglomerarea de elemente menite să producă *atmosfera*, multiplele conotații ale discursului, natura enunțurilor și sesizarea unor elemente de natură să fixeze climatul sufletesc al protagoniștilor.

Trenul a sosit la timp este un text exemplar pentru a sugera universul unei lumi în derută, proiectând un timp al morții, al suferinței și al dezastrului. Războiul și memoria unor evenimente; exasperarea și stările paroxistice; absurdul și climatul absurd al morții îi urmăresc pe scriitorii germani. Interesant de remarcat e irepresibilul sentiment al culpei, al crimei. Un prozator originar din România, Dieter Schlesak, rememorează într-un episod menit să atragă din nou atenția asupra supremei sensibilități a conștiinței urmărite de mărturiile cele mai absurde (și totodată tragice) ale perioadei premergătoare sfârșitului unei Germanii conduse - nu fără asentimentul și frenezia poporului german - spre prăbușire și condamnare. În volumul *Zile acasă* și Arta dispariției (versiunea românească apărută la Editura Fundației Culturale Române, 1995), prozatorul retrăiește impresiile și stările sufletești ale unui german reîntors în burgul său transilvan dar inserând constant momente ale experiențelor sale din Germania. Un episod organizat epic cu o remarcabilă dozare a tramei relatează un fapt petrecut într-un sat „prăpădit" din Germania, unde la 10 aprilie 1945 trei țărani (primarul și alți doi concetățeni), dorind să evite distrugerea satului (tancurile americane se găseau în imediata apropiere a localității) sunt condamnați la moarte și spânzurați de o unitate de *Hitlerjungen* și SS pentru trădare... Satul asistă terifiat, iar placa comemorativă de-acum depune mărturie pentru un moment de istorie tragică, sesizând disperarea și deformarea unei națiuni guvernate de demența călăilor. Probabil Dieter

Schlesak, aidoma altor prozatori germani, și-a pus nu numai întrebarea devenită, din nefericire, un clișeu: cum a fost posibil? Cum au proliferat acești călăi transformați în simple automate gata să execute, fără ezitare, fără emoție, abominabile fapte?

Întrebările n-au rămas doar fraze retorice; etiologia crimei și a adepților acesteia, fenomenologia terorii și a perpetuei ei rafinări nu țin doar de regimul nazist instalat în Germania anului 1933. Literatura de limbă germană, (austriacă și germană, elvețiană etc.) a atras atenția cu mult înainte, proiectând semnele tot mai puternic reliefate și tot mai grave ale unei lumi dispuse parcă să intre în jocul infernal al prăbușirii, anunțându-și propriul apocalips. *De la Thomas Mann sau de la Heinrich Mann, și prin Robert Musil și Herman Broch, literatura a redescoperit rațiunea de a fi a meditației și a unei înalte și profunde intelectualizări a scrisului.* Fără acestea, adevărurile n-ar fi putut fi rostite cu o atât de dramatică forță. Într-o lume atinsă de agenții răului, *în spațiul și în timpul unei demonii* cuprinse de o frenezie irepresibilă, literatura a avertizat și a comentat, a *statuat regimul lucidității reflecției* pentru ca invarianții narativi, evenimentul, ipostazele narative, personajele, trama, climaxul acțiunii epice, logica compoziției și instrumentele comentariului (jocul, parodicul, satira, ironia, deriziunea, o inepuizabilă recuzită de semne ale limbajului și ale artelor non-verbale) să poată atrage atenția asupra prăbușirii în neant.

Cartea – înrudită cu formele consacrate ale reportajului literar – a lui Günter Grass, *Im Krebsgang* („În mers de rac" e versiunea românească apărută la Editura Polirom în 2002) a văzut lumina tiparului în 2002 (Steidl Verlag, Göttingen). Pentru studiul consacrat poeticii prozei

Scanned with CamScanner

reflexive, animate de densitatea și de experiența relatării epice captivante, pasionante și deschise confruntărilor cu cititorul, este o operă semnificativă; în primul rând, pentru că reîntemeiază primatul memoriei, al decantării și al retrăirii epice a unui eveniment de un suprem tragism. Narațiunea ține, în mod evident, de resursele și de modalitățile reportajului literar: combinație de eveniment autentic, verificabil, confirmat de circumstanțe înregistrate la momentul desfășurării faptelor, și de disponibilități ficționale, absolut indispensabile pentru retrăirea, într-un spațiu al imaginarului, a comportamentelor și a mecanismelor umane, a tuturor evenimentelor puse în cheia rememorării.

În 1945 (data certă e menționată: 30 ianuarie), un pachebot german, „Wilhelm Gustloff", ieșea din rada portului Dantzig cu câteva mii de refugiați: în majoritatea lor mame și copii, pentru a-i duce spre vestul Germaniei; vasul e scufundat de un submarin sovietic și mai bine de patru mii de oameni și-au aflat moartea în apele Balticii... E istoria acestui tragic moment realizată prin multiple referințe și prin numeroase digresiuni, ele însele cu caracter reconstitutiv (reportajul profesează frecvent *reconstituirea* întemeiată pe date conexate prin ficțiunea narativă), acompaniate de vocea și de comentariul *reporterului-raisonneur.*

Întrebările se aglomerează, creând pretextul stimulator al aducerilor-aminte și, mai precis, al *reconstituirii epice* a acelui moment greu de uitat. Monologul „exteriorizat" al naratorului nu justifică sau, mai exact, nu absolvă de o anume amnezie sau de întârziere; strigătul disperat, țipătul și vaietul își reclamă cuvintele, *răscolirea* trecutului și revenirea, prin *flash-back*, la biografii, situații, evenimente

nescutite de coincidențe, de conexiuni surprinzătoare. Naratorul rămâne credincios formulei ratificate în timp de proza germană: *ironia și sarcasmul*, trista întâlnire cu monstruozitățile timpului, cu biografii odioase pentru memoria ultragiată și agresată a naratorului-martor, descendent al celor care au fost.

Distanța temporală (mai bine de o jumătate de veac de la acel sfârșit prin moarte în apele Balticii), obligația de a traversa timpul precum mersul unui rac sunt termenii (*cronotopul*) acestei istorii. Günter Grass nu-și trădează predecesorii: cartea combină formele reportajului cu ale narațiunii epice iar *comentariul își revendică acum tehnica internetului*. Memoria depozitată, informația extinsă și amplificată, asocierea unor fapte, situații, evenimente cu rezonanțe în timpul istoric etc. sunt puse în pagină prin invocarea tehnologiei computerizate („Detaliile acestea, precum și altele, le-am găsit pe internet", precizează naratorul).

De fapt, istoria naufragiului (refugiații germani ajunși la Dantzig și îmbarcați pe vasul „Wilhelm Gustloff" pentru a ancora în vreun port vestic de pe coasta Balticii) asimilează accente și referințe autobiografice inserate intenționat în text din unghiul poeticii *reportajului romanesc* (experiența mereu reevocată de mama sa aflată printre pasagerii salvați în urma torpilării navei de submarinul sovietic *S 13* comandat de ofițerul de marină Alexander Marinesko), augmentând impresia de istorie trăită și restituită prin însumarea unor mărturii, date, arhive, relatări din presă despre un proces judecat la o instanță elvețiană. Cumulul de situații este dozat și filtrat savant; informația distribuită după logica internetului („Am extras informații ce mi-au fost accesibile...") iar reporterul - scriitorul cu experiență

Scanned with CamScanner

de gazetar - construiește în spațiul imaginarului, simulând sau pur și simplu refăcând mental succesiunea de împrejurări cu surprinzător de numeroase referințe în timp și în memoria ultimilor ani ai războiului (1943-1944).

Ziaristul nu-și refuză ipotezele sau variantele și construiește conform legilor ficțiunii narative un sistem de referenți extrem de bine regizat și compus. Memoria, atât de încărcată de crime, de absurd și de cruzime, a celui de-al doilea război mondial e reanimată în această carte aparent singulară; în realitate, în consonanță cu spiritul literaturii germane prezidate de Musil, de Broch sau de Thomas Mann, continuate și dezvoltate de generația lui Günter Grass, de scriitorii acelei grupări intrate în istoria literaturii germane, cum se știe, ca „Grupul 47". Datele sunt comunicate, potrivit efectului scenariului și tramei, prin opoziții calculate, prin utilizarea oximoronului ca figură apropriată justificat: peste 4000 de copii nou născuți sau de până la vârsta de doi ani; aproximativ 100 de naufragiați salvați; comandantul Marinesko își încheie biografia prin ani de detenție într-un lagăr de muncă la Kolyma!... împrejurările lansării la apă a vasului „Wilhelm Gustloff" în prezența Führerului etc. Leit-motivul e al *imaginației* chemate să construiască într-o structură aparent dezordonată, aleatorie. *Entropia* e reclamată de sugerarea contextuală a dezordinii, a rătăcirilor, a spaimei refugiaților disperați.

Heterogene și frecvent heteroclite, informațiile, situațiile, personajele potențiale (martorii și protagoniștii scenariului/scenariilor); cronica evenimentelor; presa vremii; arhivele, convertite în memoria computerului, dau socoteală refăcând după un mecanism înrudit mai degrabă cu al cinematografului (filmul documentar). Günter Grass

este, în ultimă analiză, naratorul-martor, cronicarul, reporterul atras mai degrabă de comentariul ironic, caustic și constant sceptic. Nevrând să uite, obligat să retrăiască pentru memoria Familiei și pentru a invita la meditație despre inepțiile, absurdul, ironiile tragice și grotești ale Istoriei, ea însăși scena sumbră și tristă a Lumii. Datele sunt exacte (Internetul...): 5 mai 1937: lansarea vasului în prezența lui Adolf Hitler sosit la eveniment cu un tren special și apoi salutând dintr-un Mercedes decapotabil mulțimea entuziastă; muncitorii prezenți, fericiți, votaseră cu patru ani înainte pentru socialiști și comuniști... Acum îl aveau pe Führer, pe Robert Ley, artizanul construirii vasului de croazieră; la 24 martie 1938, o mie de austrieci beneficiau de o excursie cu vasul devenit mai târziu „Wilhelm Gustloff", cu doar 15 zile înainte de *Anschluss*, – actul de dispariție a Austriei!... abia acum se încheie istoria, inaugurată de Musil, despre sfârșitul unui imperiu și al unei Lumi, Kakania... Apoi se derulează cronica războiului: începutul dezastrului (Stalingradul), ruinele orașelor germane în urma bombardamentelor americano-britanice și, în fine, după ani de suferință, căderea zidului Berlinului!

Câte alte scene nu refac într-o compoziție uluitoare și de o extraordinară forță a evocării (aglomerarea și înserierea unor evenimente regăsite, mai târziu, pe *site*-urile computerelor): întâlnirea supraviețuitorilor după căderea zidului Berlinului; amintirea calvarului refugiaților din Prusia Orientală, cortegiul disperărilor și moartea venită prin furtuni de zăpadă („moartea albă").

Dezordinea și abandonarea cronologiei evenimentelor (*flash-back*) fac parte din tehnica filmului, a secvențelor montate în funcție de dramatismul și de logica demonstrației. În atari situații, organizarea unui veritabil *background*

Scanned with CamScanner

sugestiv cu multiple trimiteri devine necesar, situând personajele și justificându-le legăturile ascunse sau mai puțin inteligibile. Mișcarea e de teatru sau de film, cu un număr de *dramatis personae*, nu neapărat anunțat potrivit tradiției teatrale dar pregătit pentru a situa momentele de vârf ale reportajului romanesc. Wilhelm Gustloff, nazist cu misiuni în Elveția, cu o biografie menită să explice numele vasului lansat la apă în 1937, și David Frankfurter, tânărul evreu refugiat în Elveția după umilințele trăite în Germania și totodată asasinul lui Gustloff, sunt plasați în centrul tramei iar biografia lor, succintă, e de natură să explice, precum într-o anamneză, istoria tragicului naufragiu rememorat de reporterul-romancier, comentator sardonic și caustic, cinic evocator al faptelor și numelor, al filelor din istoria celui de al treilea Reich al Führerului aclamat de un popor mai mult sau mai puțin convins de vinovăția sa și dispus să uite crimele fie prin suspecte amnezii, fie prin cinismul intrării ulterioare în viața politică a Germaniei federale sau a celei de răsărit.

Dar, ca să ne asumăm din nou „recursul la Internet", documentele înmagazinate în memoria aparatului nu fac literatură iar reporterul nu devine scriitor decât prin ficțiune narativă; ea înseamnă aici recrearea faptelor prin combinații multiple și prin colajul derutant al unor nume și evenimente. Wilhelm Gustloff e trimis la Davos (vezi Hans Castorp) pentru a-și îngriji sănătatea; afirmarea național-socialismului îl face să se înscrie în partid și să devină un factor important printre germanii din Elveția. Aidoma înaintașilor sau a contemporanilor săi, Günter Grass retrăiește Istoria ca pe o cronică capricioasă; numele și evenimentele intervin sau depun mărturie în funcție de comentariul sarcastic al naratorului: ironia se difuzează urmărind biografia acestui nazist o dată cu numele lui Gregor Strasser sau Robert Ley, lideri ai

organizațiilor muncitorești naziste, cu fanatismul inoculat, cu Noaptea Cuțitelor Lungi. Gustloff e, în consecință, ipostaza odioasă; o lamentabilă figură de nazist (Hans Castorp din *Muntele vrăjit* va fi silit să părăsească Davosul pentru a se pierde în meandrele primului război mondial).

Pe de altă parte, prozatorul își mărturisește percepția acută și directă a Istoriei, călăuzit de flerul și de sensibilitatea sa, ca să recunoască *semnele Istoriei*. E același mod de a privi în virtutea unei viziuni demitizante și demascatoare; evenimentele își recapătă sensul lor ascuns; retorica nazistă e deconspirată iar reprezentanții doctrinei sunt văzuți în contextul unui joc abia acum evident și denunțător. Referințele autobiografice devin necesare, spuneam, pentru ca implicarea să obțină un efect distinct, asumându-și integral rolul acuzatorului și al comentatorului. A-ți aminti și a judeca apar ca o condiție a lucidității obligatorii pentru o reală magistratură, așa cum o va exercita naratorul prin jocul imaginat în *Toba de tinichea*, unde Oskar Matzerath, piticul-bufon, va deveni interpretul evenimentelor anunțate prin bătăile de tobă ale copilului și ale adolescentului suferind de nanism. Aici comentatorul-reporter reface un eveniment tragic pentru a desluși alte mărturii și alte resorturi ale istoriei, cu noi și inedite depoziții.

David Frankfurter, refugiat în Elveția din cauza situației evreilor din Germania – iar Internetul celebrează pe mai departe rolul informațiilor –, îl asasinează pe activistul nazist Wilhelm Gustloff, „martirul" care va da numele vasului de croazieră atins în 1945 de torpilele submarinului comandat de Alexander Marinesko. Profesând ceea ce americanii numesc „creative writing", adunând informații (biografia tânărului Frankfurter), alternând timpul istoric și compunând într-un ritm de

reportaj senzațional, pe alocuri Günter Grass va decanta faptele, denunțând amara ironie a numelui purtat de un vas sortit dispariției și morții; supralicitarea contextului („martirul" Gustloff); înscrierea în scenariu, pentru ca trama să fie dusă până la capăt, a lui Marinesko, comandantul submarinului originar din Odessa, născut dintr-un tată român din regiunea Odessei, loc cu rezonanță pentru filmul lui Eisenstein, „Crucișătorul Potemkin"... fac parte din structura compozită, extrem de deschisă referințelor și digresiunilor. Abia acum trama își ordonează interpreții, le conferă un loc anume în această ecuație relevată în mărturiile numeroase culese grație Internetului. Și toate acestea, comentează naratorul auctorial, pentru că evreul Frankfurter a reușit să țintească exact ucigându-l pe Gustloff, pentru că la Hamburg în vremea aceea se construia un vas ce-i va purta numele și pentru că un ofițer de marină, Marinesko, era de serviciu pe un submarin și pentru că la 9 decembrie 1936 începea, la un tribunal cantonal din Elveția, procesul asasinului lui Wilhelm Gustloff; naratorul va reface istoria unui tragic deznodământ: moartea celor aproximativ patru mii de copii în apele Balticei...

Istoria, din nou istoria, va reveni în sunetele și ritmurile „tobei de tinichea" și destinul lui Oskar Matzerath va permite cititorului să observe solidaritatea unei generații de prozatori dintr-o literatură mereu inspirată de spiritul critic, polemic și viguros al tradiției, dar și al secolului XX, atât de agitat și de aproape de semnele Apocalipsului.

*

Rememorarea și autoreferențialitatea sunt prezente, în calitatea lor de „scormonitori" ai memoriei și de

Scanned with CamScanner

răspunsuri la întrebările eului naratorial: Oskar Matzerath. Istoria acestui gnom fixat într-un pat de spital și supravegheat de Bruno, paznicul și ocrotitorul său, ne trimite spre modelele romanului picaresc german, spre „istoriile" neobișnuite relatate cu gustul inimitabil al povestitorului ascultat cu uimire și admirație: „Eu, Bruno Münsterberg, din Altena, Sauerland (...) sunt îngrijitor în secția particulară a acestui spital de boli nervoase. Domnul Matzerath (...) Scrie și bate la tobă puțin cam prea mult"; se naște, în virtutea modelului medieval pomenit, „povestirea domnului Matzerath, *Fugarul din Est*" (*Toba de tinichea*, Ed. Univers, 1997, p. 335). Romanul lui Günter Grass (apărut în 1959) aparține aceluiași program estetic reiterat de contemporanii săi din „Grupul 47". Același gust pentru enormul provenit din tradiția lui Grimmelshausen, dintr-un nou război de... treizeci de ani povestit cu humor și cu înclinare spre masca grotescă. De altminteri, gnomul reeditează figurile memorabile ale măscăricilor de la curțile principilor și ale regilor.

Jocul alternat al povestirii și al povestitorilor, intervenția reflecției pe marginea evenimentelor sau generate de natura discursului narativ, spațiul deschis și labirintic (câteodată) al imaginarului, hiperbola sau litota, supradimensionarea și redescoperirea ori sesizarea infinitezimalului fac din romanul lui Günter Grass o carte emblematică; ea se situează *dincolo* de realismul, niciodată tradițional, clasic, „balzacian", al literaturii germane luminate și patronate de spiritul ludic al filosofului ironic sau hermetic, ispitit de mască și de parodie, de alegorie sau de parabolă, de metafora scrisului și a cugetării: Georg Christoph Lichtenberg.

Scanned with CamScanner

Între monologul protagonistului (autoreferențialitatea ostentativ afișată), prezența naratorului auctorial și intervenția altor personaje (voci narative direct anunțate), discursul se modulează, trece prin metamorfozări sau proclamă ludicul și parodicul: „Fără să verific *repovestirea* îngrijitorului meu Bruno, eu, Oskar, pun din nou mâna pe pană" (p. 342); altădată, același narator se explică creând intervale narative surprinzătoare pentru cititor și pentru ritmul (timpii) narațiunii: „Pentru mine însă, Oskar Matzerath, Bronski, Yorick, începea o eră nouă și priveam, abia conștient de noua eră, în grabă, înainte de a termina, degetele chircite ale Prințului Hamlet pe lopata mea" (p. 366). Biografia gnomului-filosof și măscărici, saltimbanc pregătit pentru surprinzătoare mișcări, fapte și întâmplări, e povestită în varianta unui „Ich-roman" dublat de narațiunea heterodiegetică liberă în conexiuni și corespondențe: „Așa se face că Yorick nu a devenit un burghez, ci un Hamlet, *un bufon, adică un nebun*" (s.n. I.V., p. 367). O narațiune unde analepsa și prolepsa – ca să apelăm la termenii și interpretările lui Gérard Genette (vezi și Jaap Lintvelt, *Punctul de vedere*. Încercare de tipologie narativă, Ed. Univers, 1994) – sunt frecvent puse să stabilească perspectiva și timpii narațiunii (ritmurile discursului și nu cronologia acestuia), se bazează pe elemente mixte: romanești și – prin simulare – de reportaj; ziua, ora, momentele desfășurării unor acțiuni etc. recurg la *analepsă* în special pentru a păstra o relație strânsă, intimă, cu elementele anterioare.

Atari componente sunt explicabile într-un roman unde naratorul este implicat, retrăind, redistribuind evenimentele, dobândind în memoria sa referințe pentru alte „cercuri" ale aducerilor aminte (la 21 de ani, Oskar

Matzerath, izolat într-un sanatoriu, reconstruiește fiecare episod al acestei epopei trăite sub semnul grotescului și al grimasei măștilor). Secvențele trăite alături de actorii (o variantă a *teatrului lumii*) Roswitha Raguna și Bebra, ei înșiși suferind de nanism; turneul lor hilar pe țărmul Atlanticului printre fortificațiile „zidului Atlanticului", ce se va dovedi vulnerabil, aparțin unui picaresc redescoperit precum într-o „Divină comedie" parodică, făcând din protagonistul acestei cărți un altfel de martor al prăbușirii edificiului calp al Germaniei încinse de demența conducătorului ei. Asemenea unui *Bildungsroman*, *Toba de tinichea* conferă personajului principal o identitate specifică formei narative pomenite: un leit-motiv al cărții e formația lui Matzerath, pasionat de două cărți; ele îl însoțesc pretutindeni: *Afinități elective*, romanul lui Goethe, și o operă de colportaj unde sunt povestite „istoriile" tenebroase ale lui Rasputin... „Nu voiam să mă limitez doar la Rasputin pentru că foarte curând mi-am dat seama că pe lumea asta fiecărui Rasputin i se opune un Goethe..." (p. 78).

Istoria izbucnirii și mai apoi a evenimentelor războiului e scrisă, așadar, de un *măscărici* și perspectiva sa deformează, mărește sau reduce, focalizând scene, oameni, situații, cronica faptelor; într-un cuvânt, *privirea* își interzice neutralitatea, „obiectivitatea". Dimpotrivă, o lume părăsită în ea însăși, o lume înșelată sau ușor de amăgit trăiește sub ochii cititorului prin indirectul comentariu al unui interpret oricând gata să simuleze „nebunia" măscăriciului sau să-și fixeze masca clovnului. Günter Grass e un prozator intratabil, defel dispus să accepte convențiile realismului clasic; spectacolul său este crud, de o ferocitate unică, desacralizând sau reprimând orice undă de sentimentalism

chiar și atunci când e vorba de imaginarul creat în jurul biografiei sale: bunica sa, familia Koljaiczek, Jan Bronski, Maria, fiul prezumtiv al lui Matzerath etc.

Romanul picaresc își retrăiește într-un nou registru momentele sale memorabile, povestind ascultătorului/cititorului fascinat, captivat sau amuzat lucruri nemaipomenite; stilul se amplifică, proliferează prin aglomerări de cuvinte, prin serii de caracterizări, iar comentariul – greu de întrerupt – e violent și dur, de o incisivitate supremă. Chiar și memoria copilului, cu asocieri imprevizibile și corespondențe neașteptate, înregistrează în același tip de discurs dezordonat, ca într-o avalanșă tot mai amenințătoare: „Oameni mici și oameni mari, Carul Mic și Carul Mare, alfabetul mic și alfabetul mare, Pepin cel Scurt și Carol cel Mare, David și Goliat, Statu-Palmă și măsura gărzii palatului; am rămas cel de trei ani, *gnomul*, degețelul, cât trei tărtăcuțe puse una peste alta (...) Spre a nu fi nevoit să bat la o cassă, m-am ținut de toba mea și n-am mai crescut de la trei ani nici un deget în plus..." (s.n. I.V., p. 51-52).

Ar putea fi vorba, supralicitând, nu numai despre un *timp referențial*, generos oricum și încărcat de numeroase evenimente, oameni și locuri, ci și de un *timp istoric*, înscris prin inserții comentate de narator; și am putea adăuga un *alt plan temporal*, unde unele evenimente au funcția (dar și efectul!) secvențelor dintr-un scenariu regizoral pentru un film bazat mai ales pe gros-planuri. Olimpiada organizată la Berlin în 1936 și victoriile lui Owens; situații „de anul trecut" (analepsa intervenind frecvent pentru a restaura planurile și nivelele temporale); un cuvânt atrage magnetic un comentariu defel inocent, ironia amară denunțând și desacralizând: *crucea* din biserică e și crucea patimilor, crucea sfântului Andrei, crucea malteză dar și cruci cu cârje

sau „crucea lui De Gaulle", - crucea de Lorena; și, din nefericire, și „crucea galbenă" purtată de evrei (prolepsa desenează anticipând dramele de mai târziu, p. 114). Fluxul naratorial e adesea frenetic, irepresibil, introducând comentariul cu multiple elemente referențiale. E cel numit de mine „intrareferențial". Căci romancierul german nu-și ignoră precursorii după cum nu ignoră caustica și sceptica privire a filosofului secolului al XVIII-lea german chiar și atunci când situațiile relatate țin de universul său familial (bunica, mama, spitalul; apoi războiul: „... Polonia nu era încă pierdută [suntem în 1939], apoi, la scurt timp, aproape pierdută și, în sfârșit, după cele optsprezece zile vestite, Polonia era pierdută, chiar dacă (...) Polonia nu este încă pierdută", p. 200).

Secvențele se înmulțesc; își asociază, parcă, pentru ca memoria să nu piardă nici o scenă, alte scurte „fotograme": „Oh, cavaleria dementă!" și fragmente din acea disperată șarjă a trupelor poloneze de cavalerie: „Ulanii mai au mâncărimi acolo unde sunt stoguri de fân - și asta evocă un tablou - își întorc caii și se adună în spatele unuia, în Spania i se spune Don Quijote..." (p. 201). Cine ar vedea în *Toba de tinichea* o simplă istorie narativă obsedată de război și de implicațiile sale umane ar comite o gravă și nejustificată eroare, fiindcă romanul este, ireductibil, sub specia istoriei formelor romanești și sub specia Istoriei interpretate nu de un învingător ci de un învins dispus să șarjeze și să prefere masca acestui imens carnaval uman al unei jalnice melodrame cu personaje, cu scene de război și cu (oroare!) acte de vitejie. În biografia lui Oskar Matzerath sunt inserate, prin refuzul cronicii de jurnal cinematografic, anumite fapte: „În caniculara lună august - cred că din nou se anunțase încheierea cu succes a unei bătălii de încercuire,

Scanned with CamScanner

aceea de la Smolensk" și pentru ca ironia să se difuzeze prin ecoul conotativ al sintagmei din comunicatul Marelui Stat Major, naratorul notează, ca într-un jurnal al familiei botezul „fiului lui Oskar, Kurt" (p. 240).

Istoria, spuneam, e văzută și interpretată parodic, ludicul are un registru infinit mai crud și mai veninos decât ar părea iar în acest carnaval heteroclit, măscăriciul nu uită să strecoare câte o informație pusă astfel în relații de natură să-i modifice dramatismul sau falsul dramatism (bunăoară, începutul invaziei din iunie 1944). Comentariul pare să parafrazeze, firește în registru parodic, ani, evenimente, locuri, - toate încărcate de rezonanțe dramatice sau tragice și astfel Stalingradul (Mazerath pronunța numele orașului, punctul de plecare al eșecului german, așa cum o făcuse cu locuri precum Pearl Harbor, Tobruk sau „Dünkirchen" (e vorba de Dunkerque, portul devenit celebru în 1940 când trupele britanice și resturi ale armatei franceze au fost evacuate pe vasele din larg, în urma unor ciocniri sângeroase cu trupele germane). Nu doar aluziv, naratorul continuă, în virtutea unor modele ilustre, comentând și animând relatarea epică, dându-i și semnificații sesizate de cititor. E o cronică parodică, așa cum era aceea a războaielor evocate de Grimmelshausen iar vocea naratorului-cronicar, spirit prin excelență reflexiv, se armonizează cu momentele trăite sub semnul ludicului, al teatrului de pitici („aventurile" lui Oskar Matzerath cooptat în trupa de actori aflată într-un itinerar prin garnizoanele germane din Franța ocupată).

Fiecare eveniment familial e comentat prin trimitere la ecoul bătăliilor purtate în anii '43-'44, iar secvențele vizitei întreprinse pe țărmul Atlanticului (1944) cu ceilalți actori (Bebra, Roswitha Raguna, Felix, Kitty) sunt de un enorm homeric precum în încercările unor gnomi chemați

să anunțe finalul unei lumi eșuate. Formula epică profesată de Günter Grass e înrudită vizibil cu a confraților săi din „Grupul 47", conjugând și interferând destinele individuale cu acelea ale unei țări în plin proces de descompunere și de teamă: rachetele promise și trimise deasupra Londrei; destrămarea definitivă a unor familii; atentatul eșuat împotriva Führerului etc. se regăsesc într-o istorie, să-i spun astfel, caricată, mutilată și deformată în mod deliberat. E, în fond, așa cum ne-a obișnuit Günter Grass dar și generația sa sceptică și dezabuzată, cinică și indeniabil pesimistă în luciditatea ei, o veritabilă *sfidare a Istoriei*. Nu disprețul ci trista grimasă a clovnului consemnează și dă o anume configurație evenimentelor: frontul șubred de pe Vistula; Königsbergul; apropierea armatei roșii și lumea terorizată sunt nu simple date de atâtea ori rememorate de scriitorii germani ai generației lor, martori (încă tineri) sau victime indirecte ale demenței naziste. Cronica e desenată prin accentuarea *urâtului* și a monstruosului. Asistăm, a câtea oară în spațiul culturii germane, la *epifania negării*, a denudării brutale a răului și a acelui animal vorace care se ascunde într-un trecut întunecat și demoniac. Suferințele inimaginabile, sacrificiile, spiritul nihilist, blasfemia sunt simptomele unei redescoperiri a adevărului, a intolerabilului.

Un narator heterodiegetic își împarte nivelele narative cu naratorul auctorial sau cu cel „actorial", după cum homodiegeza se combină într-o suplă și de o mare mobilitate narațiune: „...pentru că eu nu sunt acasă, *nici în sacru, nici în profan* și locuiesc, în schimb, undeva la margine, într-un spital de boli nervoase" (s.n. I.V., p. 119). Situarea între aceste planuri și fixarea unei stări aparte permit naratorului diverse ipostaze, invitând personajele

să se pronunțe (Bebra, Roswita Raguna, – „somnambula napolitană", p. 137), gnomii având să aducă în *Toba de tinichea* structura carnavalesc-tragică a narațiunii vegheate de o anume *infrarealitate* (Oskar Matzerath avea darul de a scoate sunete de o incredibilă forță, spărgând vitralii, vaze etc., deținând o putere magică). Între divin și demonic, narațiunea adoptă câteodată, subliniind apartenența prozei la tradiția picarescă germană, formula diegezei, adică a *introducerii în povestire*: „A fost odată un muzicant pe care îl chema Meyn și știa să cânte minunat la trompetă" (p. 158); sau: „A fost odată un membru SA care și-a păstrat paltonul peste uniforma de cavalerist SA când cânta minunat" (p. 159) și, continuând povestirea pentru a-i sugera nesfârșitul ei: „A fost odată un ceasornicar..."; „A fost odată un negustor de coloniale..." (p. 161). Am sentimentul indicibil al cititorului revenit la cărți apropiate lui prin numeroase reluări provocate și decise de elogiul etern și niciodată abandonat sau epuizat al *povestirii* că îl citesc pe prozatorul englez Graham Swift, nu numai pe cel din *Pământul apelor* ci și din alte cărți sau din eseuri consacrate unui model suprem precum Charles Dickens sau examinând articulațiile și magia povestirii de totdeauna. Căci și la Günter Grass *Istoria e sinonimă cu Histrionia*, trist spectacol al lumii interpretat de povestitorul anonim sau de marele orb al eposului, de cei care au scris *Cartea Regilor* sau despre miraculoasele și uimitoarele destine din *Estera* sau din *Cartea Iuditei*...

Căci naratorul sceptic și amar al lui Günter Grass e cronicar implicat nu doar „auctorial" și/sau „actorial"; el este *istoricul mereu nemulțumit de semnele timpului* și, bineînțeles, ale memoriei: „Tocmai am citit încă o dată ultimul alineat pe care l-am scris, și, deși nu sunt mulțumit,

recunosc în el cu atât mai mult pana lui Oskar..." (p. 197). Surpriza e a constituirii și structurării planurilor narative iar prozatorul este, ca de fiecare dată, un narator care provoacă, instigă. Oskar Matzerath ar părea că însoțește haitele de soldați înfometați și înrăiți de cele trei decenii de război medieval, evocat nu o dată de scriitorii germani. Parcă l-ai citi pe Brecht și istoria „Annei Fierling și a copiilor ei", în drama subintitulată de autor „Cronică din războiul de treizeci de ani" și unde *song*-ul Annei începe cu versurile: „Lasă tobele să tacă/ lua-l-ar dracul de război" (Bertolt Brecht, *Teatru*, E.S.P.L.A., 1958, p. 22). Uitatul (azi) dramaturg are, în mod cert, numeroase motive înrudite cu vocea, cu viziunea și cu atmosfera literaturii germane eliberate de constrângeri și de spaime la încheierea celui de-al doilea război al lumii.

În ființa gnomului, tragic și dual destin, Günter Grass a imaginat o teribilă alegorie a unei lumi mutilate și desfigurate. „În timp ce Oskar își punea hainele și pantofii, își agăța toba de gât și-și vâra bețele sub bretele, ducea tratative simultan cu zeii săi Dionysos și Apollo" (p. 258). În timp ce zeul „beției iraționale" îl sfătuiește să ia cu el (în orice caz) „un teanc din Rasputin" (romanul în foileton recitit frecvent), „vicleanul și ultraraționalul Apollo" să nu lipsească [cu prilejul plecării în Franța cu trupa de actori-pitici] „nici un căscat cuviincios schițat de Goethe cu secole în urmă". E vorba de *Afinități elective*, celălalt titlu pus în opoziție, făcând parte din preferințele personajului. Antinomice, „beție" și „haos" se opun „armoniei", configurând chipul pregătit pentru măștile tragicului și ale grotescului, măști mereu supravegheate de comentariul lucid și profund reflexiv al naratorului.

Scanned with CamScanner

*

Autorul acestei cărți despre un *altfel* de roman sau despre un roman întâlnit frecvent, fără ca formele sale să trădeze structurile definitorii ale acestei variante narative, e pus în dificultate fiindcă experiența scriitorilor citiți sau re-citiți până acum atrage, dincolo de proiectul lor inițial, nedisimulat, alte cărți, chiar dacă spiritul lor dominant pare să se abată strict de la o anume formulă sau de la o anume poetică numită până la această filă în diferite feluri: *roman-eseu, roman-meditație, roman reflexiv, roman al digresiunilor și incursiunilor în zonele lucidității și ale conceptelor*; pe de altă parte, pentru a nu risca posibile confuzii, se cuvine să afirm *primatul romanului ca structură narativă întemeiată pe celebrarea povestirii și a „istoriilor" epice*, reeditând constant arhetipul povestirii și al fabulei anunțate prin acel miraculos „A fost odată!...". De altminteri, prolegomenele (poetică și elemente de naratologie comunicate prin recursul la opere și la mărturiile scriitorilor) au anunțat și avertizat asupra *alegerii* făcute de semnatarul acestor pagini. Nici una dintre analize și nici unul dintre comentarii nu trădează vocația și supremul dar al povestirii. Din ele se nasc marile eposuri, – mari creații unde meditația și destinele, faptele oamenilor și conștiințele lor neliniștite sau tulburate se întâlnesc sub același zeu protector: povestirea și povestitorul hărăziți de zei să păstreze memoria umanității în schimbul suferințelor prin care sunt nevoiți să treacă oamenii.

Poetica romanului, mai exact poetica unui anume tip de roman, e departe de a încuraja uniformitatea. Tinzând spre universal și spre cosmic, romanul își descoperă marea sa diversitate, anunțată de o capodoperă precum aceea a

lui Rabelais: *Gargantua* și *Pantagruel* realizează o lume văzută prin enorm, prin râsul homeric și teribil al eroilor, plecând în călătorii, în bătălii, în lupta cu Universitatea și cu clerul, cu filosofii Sorbonnei; este o operă definitiv confirmată de avatarii cavalerului Tristei Figuri din *Don Quijote*. De acum înainte, romanul picaresc, romanul tristelor aventuri ale eroilor lui Grimmelshausen, romanul iscat dintr-o supremă „ars combinatoria" al lui Laurence Sterne, *Tristram Shandy*, consolidează destinul acestei forme.

Poetica romanului este cea mai puțin dispusă să accepte definiții exacte, reguli precise. Romanul desfide, provoacă; e forma care sfidează prin diversitate, prin natura sa proteiformă, absorbantă; *de aici și variantele romanului-povestire*, fiindcă a povesti poate însemna și a medita și a convinge personajele să intre în jocul superior al *ideii*, al fantasmelor, al Istoriei și al celor mai neverosimile combinații, – ipostaze ale ființei înzestrate cu darul rațiunii, al gândirii și al imaginației.

Există, așadar, în acest text devenit carte, motive și alternative ale romanului în măsură să reunească scriitori și opere; trădând spațiul literaturii germane, ne interesează mai mult formula/formulele de roman unde autorul și alternativele naratorului celebrează *privirea reflexivă*, meditația ca ecou tulburat și neliniștit al evenimentelor. E cazul lui Curzio Malaparte și al romanului său *Pielea* (1949) sau, dincolo de patosul discursului și de natura atât de controversată și de vulnerabilă ideologic a scriitorului, al lui Louis-Ferdinand Céline cu a sa „trilogie germană" (*De la un castel la altul*, 1957; *Nord*, 1960; *Rigodon*, ultimul apărut postum în 1969). Diferențele de optică, de alegere asumată, de proprietăți distincte, inconfundabile ale

discursului literar nu resping asocierea lor sub protecția aceluiași fenomen romanesc examinat până acum.

De altminteri, exceptând episodul mai mult sau mai puțin anecdotic al conflictului dintre Musil și Broch (acuzele formulate de autorul *Omului fără însușiri*), e greu de imaginat că apropierile motivice sau de atitudine, *poietica* profesată și preeminența comentariului lucid, emblematic, ar putea uniformiza sau egaliza. Taxinomiile, criteriile produse în cercetarea literară nu operează decât prin aproximări, lăsând creației statutul său autotelic, original și, în consecință, creator. Prin ce se înrudesc atari opere cu altele, ca *Ferdydurke*, cartea lui Witold Gombrowicz, sau cu superba istorie alegorică din *Pe falezele de marmură* a lui Ernst Jünger? În ecuația structurilor narative *paradigma prozei reflexive* se realizează grație mobilității naratorului și potrivit cu *alegerea* făcută de prozator: auctorial sau „actorial", proclamându-și eul fără nici un element mediator; heterodiegetic, sau celebrând istoriile rostite și convocându-și naratarul, adesea lector implicit sau pur și simplu interpret în mecanismul combinatoriu al jocului epic, scriitorul își recunoaște apartenența la proza înnobilată de idee, de *vocea care gândește*.

Iată motivul „omologării" și includerii romanului lui Malaparte, *Pielea*, în această familie. Un „Curzio Malaparte" (jocul și convențiile sunt practicate și în celebrul său reportaj *Kaputt*), ofițer de legătură pe lângă unitățile aliate debarcate în Italia și „infiltrate" în Napoli, orașul-captiv într-o eră a *ciumei*, a mizeriei cumplite, inimaginabile, păstrând toate rănile deschise ale regimului mussolinian. Intrarea trupelor aliate; spectacolul cutremurător al orașului străjuit și amenințat totodată de

Vezuviu și sentimentul indeniabilei căderi a unui popor condamnat parcă, provoacă reflecția amară și cinică a naratorului tentat și acum, în prelungirea cărții de reportaje din *Kaputt*, să demitizeze totul, să elibereze imaginea Italiei de ceața minciunilor de odinioară. Tragicul și grotescul, oroarea și carnavalescul,- crud, violent, purulent - prezidează comentariul despre un oraș aflat de douăzeci de secole într-o perpetuă sclavie... Un sarcasm cartezian izbucnește în vocea naratorului decis să explice învingătorului lumea acestui teritoriu unic al Italiei: „Nu este îndeajuns să pierzi un război pentru a avea dreptul să te consideri un popor învins. În înțelepciunea lor străveche, bazată pe o experiență dureroasă de câteva secole, sărmanii mei napoletani nu-și arogau dreptul de a se simți un popor învins, fără îndoială, era vorba de o gravă lipsă de tact" (*Pielea*, Ed. Univers, 2000; traducere și cuvânt înainte Eugen Uricaru, p. 11-12), acolo unde „Hristos era napoletan"... (p. 15). Interlocutorul lui Malaparte, personajul acestei cărți unde interferează (*o intertextualitate activă, proteică*) ficțiunea și o convențională realitate de reportaj literar, este Jack Hamilton, un neobișnuit de cultivat ofițer american, un altfel de intelectual decât scriitorii întâlniți în Parisul anilor '25: Ernest Hemingway, Sinclair Lewis, Ezra Pound și mulți alții: „Numai că Jack nu era dintre acei *Americains de Paris* care pot fi întâlniți în fiecare pagină din *The sun also rises* de Hemingway, care cam prin 1925 frecventau Select din Montparnasse, care disprețuiau ceaiurile de la Ford Maxon Ford și librăria Sylvia Beach și despre care Sinclair Lewis,în legătură cu anumite personaje ale lui Eleanor Green, spune că erau «ca niște refugiați intelectuali din Rive Gauche prin 1925 sau ca T.S. Eliot, Ezra Pound sau Isadora Duncan, *iridescent*

flies caught in the black web of an ancient and amoral european culture», Jack nu era nici măcar unul din acei tineri decadenți de peste Atlantic, strânși în jurul revistei americane *Transition* care se tipărea la Paris în 1925. Nu, Jack nu era un «déraciné», nici un decadent, el era un american îndrăgostit de Europa". (s. a., p. 23)

Cartea are adesea tonalitatea unei opere de moralist decis să comunice mai convingător și mai captivant prin intermediul unei narațiuni dominate de teritoriile - deschise - ale ficțiunii. Radiografierea orașului, tot mai dergradat, ca într-o alegorie a prăbușirii în neant a Lumii, este extraordinară și Curzio Malaparte (prozatorul și nu personajul!) realizează una dintre cele mai terifiante și mai zguduitoare reprezentări ale descompunerii: sărăcia, prostituția, Fecioara expusă spre mirarea soldaților americani, marocani etc., tentați să verifice, vaginal, virginitatea... Un patriotism italian refugiat în pubis, comentează amar și dezabuzat naratorul-*raisonneur* contaminat el însuși de spectacolul unei lumi în plin proces de descompunere. „Onoarea, morala, religia catolică, cultul familiei, totul se află acolo, între picioare, totul se găsește acolo, în sex, care în Italia este extrem de frumos, demn de tradițiile noastre de civilizație, antice și glorioase" (p. 62)

E o lume a organicului, atinsă de toate mirosurile fetide ale acestei căderi ca într-o noapte murdară, cu iz de fecale și de urină, cu traficarea copiilor pentru soldații din trupele coloniale franceze, cu scena animată de piticele orașului. Recitesc astfel, prin intermediul lui Malaparte, pagini din Günter Grass, cu trupa de actori, saltimbanci pitici, trimiși să amuze trupele germane de pe diverse fronturi, ca într-un recviem buf și grotesc pentru o lume

Scanned with CamScanner

fără speranțe. Cititorul observă același tip de discurs de natură reflexivă, îmbogățit prin numeroase referințe intertextuale, adesea extinse și înlănțuite până la fatidios: „Pendino di Santa Barbara este faimos din cauza piticelor ce locuiesc acolo. Sunt atât de mici, încât abia ajung la genunchiul unui om de înălțime medie. Sunt șleampăte și grosolane, poate cele mai urâte pitice din lume. În Spania sunt pitice foarte frumoase, bine proporționate, cu linii echilibrate (...) Piticele din Pendino di Santa Barbara sunt îngrozitoare și toate, chiar și cele tinere, par să fie niște babe foarte bătrâne, cu chipul încrețit, fruntea ridată, părul rar și decolorat în smocuri" (p. 30). Pentru ca în comentariu să se concentreze, potrivit aceluiași mecanism narativ intertextual, propriu reportajului (comentariul supradimensionează sau focalizează, prin hiperbolă) asupra unui motiv dominant cu valoare și semnificație esențiale: „Cine urcă scările pentru prima dată în Pendino di Santa Barbara se crede Gulliver în Lilliput, un apropiat al Curții din Madrid printre piticii lui Velásquez, fruntea piticelor este brăzdată de aceleași riduri adânci care sapă fruntea înspăimântătoarelor bătrâne ale lui Goya" (p. 30).

La Malaparte, ciuma e simbolul acestei inexorabile destrămări și al disperării metamorfozate apoi într-o lume a celor care, ajunși la porțile Infernului, știu că nu mai au nici o scăpare. Naratorul își trăiește cu un fel de amară voluptate cinismul și își încarcă privirea de cele mai hidoase scene. E capitolul halucinant denumit „Perucile", capitolul invertiților urmăriți într-un ceremonial patronat parcă de prerafaeliți, de Dante Gabriel Rossetti sau de Oscar Wilde, de artiștii Parisului evocat de Hemingway sau de Gertrude Stein, orașul luminat de proza lui Proust și de ceea ce Curzio Malaparte numește expresiv „transcrierea

stravinskiană a prozei proustiene...". Efebii convertiți la marxism, dintr-un snobism nu mai puțin ostentativ decât acela al lecturilor de odinioară din Lautréamont, Barrès, Rainer Maria Rilke, Cocteau, Proust, Gide etc. aparțin aceluiași oraș cutreierat de semnele ciumei. Există în romanul lui Malaparte același patos recunoscut la Günter Grass sau la prozatorii germani din perioada postbelică: rememorarea, torturanta rememorare a ororilor. Corespondențele se înscriu în volutele rememorării, în perfecta stăpânire a tehnicii *flash-back*-ului. Secvența bombardării de aviația americană a Hamburgului, masacrul provocat de bombele cu fosfor, miile de oameni arzând ca niște torțe pretind parcă un alt cerc al Infernului dantesc, inimaginabil în viziunea florentinului.

Atari momente, numeroase și greu de uitat, narate în reportajul frenetic al ororilor războiului de pe frontul de răsărit, *Kaputt*, fac din *Pielea* un roman „complementar" în pagini nu fără o anume legitimare motivică și narativă. Capitolul „Drapelul" din roman este edificator pentru tehnica unor corespondențe, cele mai multe dintre ele conservate în memoria atât de copleșită de spectacolul celui de al doilea război mondial, o memorie *transcrisă* în formula discursului propriu reportajului în *Kaputt*. Romanul reface momentul intrării „spectaculoase" a trupelor aliate în Roma, episod memorabil și semnificativ. Totodată, intertextualitatea și capricioasele treceri de la un text la altul ar putea, cred, justifica asocierea unui scriitor amintit mai înainte: Céline.

„Ciuma" poate avea și alți avatari, alte denumiri și, bineînțeles, alte manifestări; ea e prezentă în operele scriitorilor ruși de o impresionantă conștiință artistică (ea include, sper, și o altă exprimare a conștiinței demnității

și a suferinței), creații consacrate infernului comunismului stalinist (tehnica suprimării unor vieți sau mecanismul izolării și al lagărelor nu se deosebesc fie în regimul nazist, fie în cel comunist!), tentativei de îngenunchere a oamenilor și de distrugere a demnității umane; în timp ce spectacolul Occidentului, al colaborationismului (proliferând mai ales în Franța), al pactizării cu barbaria și delațiunea etc. oferă un amplu loc în mărturia literaturii. Ar fi să greșim dacă am invoca literatura doar ca posibil martor în fața instanțelor morale; literatura există prin ea însăși, dar Timpul (Istoria) și destinul oamenilor dintr-o Europă zguduită din temelii nu aveau cum să fie eludate de creație.

Există nu puține înrudiri în ordinea unei viziuni macabre, șocante, terifiante, între Malaparte și Céline. Nu mă interesează (deocamdată) biografia lor, oscilațiile de opinie și de perspectivă artistică. (Extrem de elocventă mi se pare, în ediția franceză a romanului, „Scrisoare camarazilor francezi din 1914-1918", *La Peau*, Denoël, 1968, p. 7-10; - confesiune și succintă autobiografie a carierei literare în special.) Sigur e însă că Céline, târât de evenimente până în Germania în jalnica comunitate a guvernului de la Vichy, adăpostit în nu mai puțin jalnicul castel al Hohenzollernilor de la Siegmaringen, e înrudit, prin natura discursului, cu Malaparte. Aventura, cu toate umilințele, nu e mai puțin înrudită cu ciuma și cu infernul napolitan, scriitorii având vocația reprezentărilor coșmarești, de nesfârșită trecere spre descompunere și moarte.

Poate că meditația esențială, dominanta cărților comentate până acum, este cea a unui continent aflat în fața unor primejdii abia acum ajunse la momentul-limită decisiv al adevărului; amânarea sau pur și simplu eludarea

întrebărilor, tentativa de a înfrunta o realitate infinit mai crudă și mai disperată decât cea examinată lucid de filosofi sunt motivele unei literaturi indisolubil legate de aceste teme general-valabile pentru creator. Indiferent de natură viziunii estetice, de criteriile acceptate pentru statutul operei de artă, indiferent de mefiența noastră pentru luările de poziție ale scriitorilor, opera ca atare e singura în măsură să dea socoteală despre iluziile, utopiile, convingerile sau îndoielile scriitorului. Or, marea literatură nu stă neapărat să analizeze, decantând ceea ce nu ține de actul organic al creației; ea răspunde, ignorând tot ceea ce se situează în *afara* actului creator, doar pentru a dezvălui destine și manifestări ale ontologicului acolo unde Istoria continuă să se întrebe, infirmă și neputincioasă.

Un capitol din *Pielea* are pentru cititorul de azi o semnificație aparte și o valoare emblematică. E capitolul VII consacrat dineului oferit de generalul american Cork. Comentariul lui Malaparte vine din tradițiile literaturii europene a veacurilor XVIII și XIX. E precum un indirect elogiu al continentului nostru atât de greu încercat, adesea infirmându-și valorile, contrazicându-le chiar, dar – să nu uităm vreodată – păstrând semnele indelebile ale culturii, catedralele, poemele, muzica, muzeele, bibliotecile, galeriile de artă, dar și tot ceea ce e neliniștitor și de neînțeles, scrie Malaparte, pentru oamenii de pe alte continente. Cred, însă, că mesajul lui Malaparte are o valoare infinit mai mare dacă raportăm accentele elegiace la tot ceea ce a însemnat și înseamnă amneziile popoarelor europene adesea târâte în lumea cavernelor... Musil a examinat cu spiritul său lucid, științific de fapt, extrem de minuțios și de profund totodată, nu doar un imperiu minat la temeliile sale. El a pus diagnosticul în urma unui *anamnesis* platonician la

maladiile lumii, ale conștiințelor, ale destinelor. Nu altfel a procedat, cu o rigoare de romancier asaltat de idee și de reflecție, Broch iar contemporanii lor și urmașii lor din celelalte literaturi ale lumii s-au întâlnit într-un amplu colocviu al înțelegerii ființei, singura importantă pentru literatură și pentru meditația scriitorilor. Secolul XX a agravat și a exasperat în neliniști și în dezamăgitoare așteptări. De aici și literatura produsă în același spirit al libertății ideilor și al întrebărilor despre soarta oamenilor.

Kaputt, poemul-reportaj al unor reprezentări intrate, cred, în zonele cele mai dense și mai deschise ale imaginarului, operă a unui observator tentat să convertească *secvențe văzute* în vaste poeme ale frumuseții sau ale morții, ale ghettourilor sau ale apelor înghețate pe lacul Ladoga, ale nordului polar arctic se integrează uimitor în structurile romanului lui Malaparte.

Obsesia înfrângerii, a celei morale (cf. Eugen Uricaru, „cuvânt înainte", p. 5-6) e pregnantă, conferă acea *dramatică* atinsă într-un registru inegal în *Kaputt*. O secvență (vizualizarea și reprezentarea menite să sensibilizeze *privirea*) din *Pielea* e fascinantă. E vorba de capitolul „Drapelul" unde naratorul reface, precum un reporter, scenariul intrării trupelor aliate în Roma. Fiecare denumire declanșează referenți culturali, livrești, contrastând ulterior cu scena relatată: catedrala San Piedro, Castelul Gandolfo, versurile lui Horațiu, Forul, pânzele lui Poussin și ale lui Claude Lorrain („privind la Roma în depărtare, și plângeam", p. 266), Stendhal, frontul de la Cssino și, în fine, coloana care pătrunde în orașul invocat până atunci prin diverse mărturii. Un bărbat se apropia fericit, dar împiedecându-se, cade sub șenilele unui tanc american. Comentariul e al prozatorului urmărit de fantasmele și de

imaginile terifiante ale războiului. *Intertextul* e mereu prezent și recursul la pagini din *Kaputt* este din nou elocvent: „Un om mort este un om mort. Nu este decât un om mort. E mai mult sau mai puțin decât un câine sau de o pisică moartă. Mi s-a întâmplat de mai multe ori pe drumurile Serbiei, ale Basarabiei sau ale Ucrainei, să văd strivit în noroiul drumului un câine mort, strivit sub șenilele unui tanc. Silueta unui câine desenată pe drum cu un creion roșu. Un covor din piele de câine./ La Iampol, pe Nistru, în Ucraina, în iulie 1941, mi s-a întâmplat să văd în praful drumului, chiar în mijlocul unui sat, un covor din piele umană. Era un om strivit de șenilele unui tanc (...) Echipa de evrei în caftane negre, înarmați cu hârlețe și sape, culegeau morții, abandonați de ruși în sat. Așezat pe pragul unei case dărâmate, mă uitam la ceața care urca ușoară și transparentă dinspre malurile Nistrului și departe, pe celălalt mal, dincolo de cotul râului, se vedeau, urcându-se încet spre cer, nori negri de fum: erau casele din Soroca. Ca o roată roșie, soarele se rostogolea într-un vârtej de pulbere în capătul câmpiei, unde siluetele mașinilor, oamenilor, cailor, căruțelor se distingeau clar în lumina prăfoasă a amurgului" (p. 287).

În golful orașului contaminat de ciuma descompunerii morale, pe țărmul napolitan, asfințitul are alte culori și alte rezonanțe, dar e tot atât de tragic și de grav precum în viziunea provocată de spectacolul de pe frontul de est: „Soarele asfințea și marea căpăta încetul cu încetul culoarea vinului, culoarea pe care o are *marea lui Homer*" (s.n. I. V., p. 38).

De altminteri, tensiunea și frenezia reprezentărilor n-ar fi fost posibile fără transcederea reportajului și alcătuirea lui ca operă a imaginarului flagelat de o realitate și de o cruzime fără termen de comparație. Aidoma

scriitorilor citați în această carte, Curzio Malaparte e un cinic, un sceptic și un observator lucid, dispus să reflecteze învingând în el sentimentul paralizant al inutilității demersului prin încrederea finală în natura umană și în sensurile existenței ființei abandonate.

E și motivul pentru care închei acest periplu cu un scriitor situat, până la un punct, pe o poziție diametral opusă (convingeri, polemici antisemite, atitudini deconcertante și inexplicabile), creator de certă valoare, greu de ignorat în spațiul marelui roman al secolului XX, Louis-Ferdinand Céline. *Călătorie la capătul nopții* și *Moarte pe credit*, opere ale unei personalități puternice și profund originale pentru evoluția romanului în deceniul patru al secolului XX, nu aveau cum să prevestească evoluția scriitorului, ființă chinuită, torturată de obsesii, de prejudecăți greu de înțeles azi, contradictoriu și imprevizibil în toate. În *Jurnale pariziene* ale lui Ernst Jünger citim o însemnare din 7 decembrie 1941: „...mare, osos, robust, cam greoi, dar viu în discuții sau mai degrabă în monolog. Vorbește cu privirea întoarsă în sine a maniacilor, care strălucește ca din adâncuri de grotă. Nu se mai uită nici la dreapta, nici la stânga; ai impresia că se îndreaptă către un țel necunoscut. «Moartea e întotdeauna lângă mine» – și arată spre locul de lângă jilțul lui ca spre un cățelandru care s-ar afla acolo (...) A fost instructiv pentru mine – continuă portretul scriitorului german – să-l ascult înfuriindu-se astfel timp de două ceasuri, căci prin spusele lui licărea forța uriașă a nihilismului" (*Jurnale pariziene*, p. 80). „Fișa" analitică, în cele din urmă un portret rece și lipsit de orice simpatie pentru „Merline", cum îl numește (deocamdată) în fragmentul citat, continuă cu alte precizări, extrem de exacte și de o remarcabilă intuiție: „E ciudat să

vezi cum astfel de spirite vorbesc de știință, de biologie bunăoară. Ei o utilizează ca oamenii din epoca de piatră; fac din ea un mijloc de a-i ucide pe alții" (p. 80). Apoi o altă însemnare (aprilie 1943) înregistrează, în completare, alte date și argumente pentru evidenta lipsă de simpatie a lui Jünger pentru Céline. O observație a autorului *Jurnalelor* este într-adevăr relevantă; se povestesc cazuri și situații dintre cele mai sumbre și mai sinistre, mai toate atinse de obsesia crimei: „În legătură cu asta, Céline ne-a povestit diverse lucruri din practica lui, care pare să se distingă printr-o acumulare de cazuri sinistre. De altfel, el e breton – ceea ce îmi confirmă prima impresie, după care l-am încadrat în epoca de piatră" (p. 214).

Aminteam la un moment dat de „trilogia germană" a lui Céline; primul volum, *De la un castel la altul*, mi se pare cel mai semnificativ pentru formula literară adoptată. Ea e prezentă, e drept, și în următoarele două romane, dar prima carte are meritul unei concentrări și al unei tensiuni clamate cu o voce disperată, încărcată de resentimente, de frustrări, încercând, în același timp, să disculpe și să justifice, deși, se știe, biografia scriitorului e departe de a oferi cele mai vagi explicații. Rămâne însă importantă mărturia unui mare și incontestabil talent și depoziția unui scriitor refuzat, până la un punct, de istorie și de evenimentele cele mai grave. În fond, e istoria unei națiuni învinse de propriile ei infirmități, sesizate, paradoxal, de Céline și de contemporanii săi întru scris.

Romanul prim al trilogiei definitivează și dă deplină formă unui discurs epic dominat de monologul unei oralități – spuneam – clamate; exclamația e mereu prezentă; enunțul se fragmentează, se întrerupe, pretinde elipsa, fracturarea propoziției narative, ca să se încheie în proteste

și în accente de revoltă. „eu nu uit nimic" (*De la un castel la altul*, Ed. Nemira, 1996, p. 47) e leit-motivul acestui discurs agitat, exasperat, fioros, rememorând, restabilind, după opinia naratorului, adevărul, neuitând vreo clipă să-l atace pe Sartre într-o răfuială mereu reluată, asociind numele lui Mauriac și al lui Claudel, cerându-și scuze cititorului pentru aceste numeroase digresiuni, reveniri, puneri la punct etc.

Céline din romanele deceniului patru al secolului XX este acum vocea unei ființe frustrate, ascunzând, cred, sentimentul propriilor erori, eșecuri și compromisuri, dar proclamându-și conștiința inebranlabilei sale valori. Scriitorul are o inventivitate lexicală uluitoare; e inepuizabil și irepresibil, ocolind obstacole și dărâmând baricade improvizate: „Îmi cer scuze că vorbesc atâta despre mine... zăbovesc prea mult...necazuri?... le-aveți pe-ale dumneavoastră!... teribili sunt oamenii ăștia de litere! atât de plini de 'eu', loviți de miemieism!... dar medicii oare! ba bine că nu!... și cârpacii de instalatori?... și frizerii? Toți de-o teapă, zău așa!... nici un individ modest!... și miniștrii!... și Abatele Pierre, filmul eului?... mă gândesc la Caron cum o să-i facă el să le treacă miemieismul! tuturor! cu vârsta aia afurisită drept la bot!" (p. 52)

Fraza e prinsă într-o frenezie totală; referenții se înmulțesc, se aglomerează; un veritabil panopticum îmbibat de otravă e compus concentrat, iar călătoria în Infernul din Siegmaringen incită; erupția vocabularului, informațiile strecurate în calitate de referenți ai discursului monologal, oral, par o furtună cumplită cu torențiale revărsări de cuvinte, de exclamații, interjecții și sudalme. Céline e și acum un creator prins în acest mecanism inventiv, extraordinar, realizând o alternativă a romanului de

meditație echilibrată, rațională, lucidă, controlată, chiar dacă și în acesta cruzimea privirii e omniprezentă. E acea „mare(a) pălălaie din manuscrisele mele?", cum o numește în același monolog al cărții (p. 65), sintagmă sugestivă pentru combustia totală din vocea naratorială. Războiul, aventura drumului parcurs până la Siegmaringen, grupul de refugiați alcătuiesc un tablou compus din segmentele acestui sfârșit de lume: „... de câte n-am avut parte! prăpăduri peste prăpăduri... altceva decât Châtelet, vă asigur!... flăcări, bombe noi, adevărate! vă jur! Göttingen, Cassel, Osnabrück? puțin le pasă tuturor ca de Trebizonda sau de Nantes!... orașe care-ar fi putut foarte bine să mai ardă încă două sute de ani!... și Bayeux! și Baku!... ei na! și Neapole? mai încape vorbă! chiselițe! și nătăfleții lor! cărnăraie! mațe! legume!... discursuri, tremolouri, și statui! trăncăneli!... opriți ceremonia! griji, rahat! n-o să scăpăm niciodată de ele!..." (p. 63).

Captivi în invazia de cuvinte, curenții transmiși sugerează prin aceste cuvinte strigate; transmit dincolo de elementele disimulatorii tragicul unei vieți irosite, conștiința lucidă a dezastrului și acea indicibilă umilință în fața răului. Ostentația, violența lexicului nu pot ascunde o ființă acum vulnerabilă, vinovată. E o călătorie în infern reluată ulterior în celelalte două romane ale trilogiei, narațiuni unde e prelungit calvarul călătoriei printr-o Germanie în ruine, înfrântă mult înainte ca demența nazistă să fi fost definitiv subjugată. E călătoria umilinței și a ispășirii poate, chiar dacă naratorul încearcă să păstreze, ostentativ, impresia unor posibile justificări.

De altminteri, Céline își urmează în totul vocația de polemist și agresivitatea sa funciară în *De la un castel la altul*; în pofida trecutului său atât de greu de scuzat și de

uitat, Céline este un mare scriitor și se alătură prozatorilor secolului XX, martori cutremurați ai evenimentelor, ai crimelor și suferințelor îndurate de oameni. Desigur, eul agresat și agresor al naratorului e mereu situat în ipostaza de victimă, o victimă ce-și trăiește în subconștient capitulările și eșecurile. Așa se explică reacția sa la lumea din jurul său: „Eu nu vreau niciodată nimic... refuz totul ... nici măcar un sărut... nici un prosop!... *vreau să-mi rememorez!*...vreau să fiu lăsat!... poftim! *toate amintirile!* împrejurările! asta-i tot ce cer! mă țin încă mai mult din ură decât din macaroane!... dar ură îndreptățită! nu 'ceva pe aproape'!... și recunoștință! pardon... dau pe din afară! Nordling care a salvat Parisul a vrut efectiv să mă scoată de la pârnaie... Istoria să consemneze!... ori ești memorialist ori nu ești!..." (s. n. I. V., p. 113).

Memoria e mereu invocată; recursul la memorie și violența lexicului sunt factorii chemați să prezideze universul imaginat de prozatorii unei generații atât de grav încercate în anii premergători războiului și ulterior captivi ai unor informații cutremurătoare despre inimaginabilul infern al exterminării, al morții și al prevestirii unui nou Apocalips. La Céline, istoria celor „1142" de francezi evacuați în acel „afurisit leagăn Hohenzollern" (p. 122) devine o aventură coșmarescă; o altă Curte a Miracolelor e zugrăvită pentru un nou Infern dantesc: „Ce de povești dezlânate" mă recitesc... ce-o să înțelegeți, ba una!... ba alta!... nimic! să nu pierdeți șirul! (...) totul pentru voi!... strângerea amintirilor!... însă criza asta mă opărește! îmi fură detaliile!... și datele!... nu vreau să vă derutez cu nimic ..." (p. 123). Există în acest monolog convertit tot mai accentuat la confesiune (o confesiune a regretelor și a conștiinței culpelor) o explicație într-o aserțiune de natură

să legitimeze acest delirant, frenetic, exasperant și suferind monolog. E disperarea și umilința unei conștiințe de creator autentic cum și este Céline. Statutul guvernului marionetă și al refugiaților ține nu de realitatea, oricum lamentabilă, a acestor naufragiați, ci de ficțiune. Or, tocmai ficțiunea salvează, în memoria scriitorului, această lume rătăcită și jalnică: „Cancelaria Marelui Reich găsise pentru francezii din Siegmaringen un anumit mod de existență, nici absolut fictivă, nici absolut reală" (p. 220). De fapt, *De la un castel la altul* este istorie carnavalescă, bufă câteodată, dar de cele mai multe ori grotescă și tragică. Așa cum e istoria celor înfrânți.

Cărțile lui Louis-Ferdinand Céline sunt istoria unei aventuri și a unei călătorii. E călătoria unui pelerin sfâșiat de îndoieli și conștient de culpele sale. Nu altfel decât „toboșarul" Matzerath al lui Günter Grass sau decât ofițerul de legătură Curzio Malaparte. Naratorul auctorial și - copleșitor - cel actorial din trilogia germană este și el un clovn și un martor; primul, - un gnom suferind și mânat din urmă de semnele războiului; al doilea, - un sceptic și un cinic, călător prin infernul „ciumei" unui Napoli al cartierului fecioarei și al piticelor de o insuportabilă urâțenie. Naratorul lui Céline străbate Germania (în *Nord* și în *Rigodon*) sau călătorește prin cercurile Infernului Siegmaringenului.

E aceeași imagine copleșitoare și obsedantă a morții și a torturii, a sfârșitului.

În finalul celei de-a doua părți din *De la un castel la altul*, romancierul își face simțită prezența, substituindu-l pe naratorul angajat în freneticul și inepuizabilul său monolog rostit. Citim câteva pagini extraordinare și ele ne fac să revenim la primele sale romane, *Călătorie la capătul*

nopții și *Moarte pe credit*. E călătoria de 1200 de kilometri de-a lungul Germaniei, de la Sud spre Nord; o delegație a guvernului de la Vichi avea să participe la înmormântarea unui politician francez ce fusese internat în spitalul unităților SS de la Hohenlychen... Este o „istorie" epică rabelaisiană; de data aceasta romancierul are câștig de cauză și nu doar „naratorul" în plin joc monologal, aglomerând, invadând și vituperând prin lexicul său mereu inepuizabil și inimitabil.

Călătoria are ceva din aventura picarescă de imens și tragic carnaval; ea are loc cu un tren comandat de Wilhelm al II-lea pentru vizita, programată în august 1914, a șahului Persiei: „Vă închipuiți ce lux! toată eleganța wilhelmiană, persană și turcă la un loc! vă imaginați ce brocarturi, tapiserii, draperii, șnururi! mai dihai decât la Laval... divane, sofale, pufuri din piele cu reliefuri! și niște covoare!... tot ce găsiseră mai gros! super-Buhara!... super Indii!... niște perdele de o tonă cu brizbizuri! ... oho, nu se uitaseră la cheltuială!" (p. 259). Dar călătoria se desfășoară conform legilor povestirii fabuloase, bufone, cu imaginea orașelor bombardate și cu kilometri de muselină descoperită, cu ceremonia de-a dreptul grotescă a înmormântării, cu drapelul pregătit pentru a fi oferit Mareșalului, cu un grup de copii și femei însărcinate, refugiați din Dantzig și din Königsberg... Imaginile au desfășurarea unor secvențe demențiale, derulate prin deformarea detaliilor; totul e aglomerat, înmagazinat – efectul este în totul insolit, devastator –, și numit în ascensiunea de cuvinte-șuvoi; și deodată ne amintim de peisajul compus de Günter Grass în *Toba de tinichea*, în scene relativ înrudite ca acumulare heterogenă de obiecte, oameni, peisaj etc. Sunt oamenii Dantzigului terorizați la intrarea trupelor sovietice sau

refugiații de pe „Wilhelm Gustloff" îmbarcați pentru moarte. Céline aduce în trilogia sa imaginea singulară, distinctă a verbului său nedomesticit, curgând ca o lavă a disperării și a spaimelor fără sfârșit.

Scanned with CamScanner

Indice de nume

A

Abramov, Feodor 152
Aderca, Felix 52, 120
Albérès, R.-M. 38, 51, 106,
Andersch, Alfred 146
Aristotel 10, 19
Astafiev, Viktor 152

B

Bach, Johann Sebastian 94, 96
Bahtin, M. M. 10, 15, 16, 17, 18, 21, 22
Balzac, Honoré de 24, 25, 131
Barrès, Maurice 178
Bastos, Roa Augusto 103
Baudelaire, Charles 49
Beach, Sylvia 107, 175
Beckett, Samuel 107, 130
Belov, Vasile 152
Bergson, Henri 11, 12, 91
Biberi, Ion 27, 108
Bioy Casares, Adolfo 30, 44, 103
Bitov, Andrei 30, 152
Blaga, Lucian 23, 35
Blecher, Max 27
Boeriu, Eta 109
Bogza, Geo 152
Bohr, Nils 7, 10, 61
Bonciu, H. 27
Borges, Jorge Luis 30, 44, 103
Bosch, Hieronymus 87, 144
Böll, Heinrich 45, 104, 146, 149, 150, 152
Brecht, Bertold 151, 171
Broch, Hermann 23, 29, 30, 31, 34, 40, 44, 45, 47, 49, 51, 53, 55, 58, 66, 76, 83, 84, 87, *100-126*, 130, 138, 145, 148, 149, 155, 158, 174, 181
Brontë, Emily 143
Bruegel, Pieter 87, 144
Buber, Martin 58
Buzzati, Dino 22

C

Caillois, Roger 18
Caldwell, Eskine 102
Calvino, Italo 22, 30
Camus, Albert 144
Canetti, Elias 23, 45, 53, 100, 101
Carpentier, Alejo 103

Scanned with CamScanner

Călinescu, G. 108
Cehov, Anton Pavlovici 26, 58, 103, 152
Céline, Louis-Ferdinand 133, 137, 173, 178, 179, *183-190*
Cervantes, Saavedra Miguel de 17, 22, 23, 25, 29, 42, 43, 136
Chaplin, Charles 139
Cioran, Emil 49
Cocteau, Jean 1 78
Coindreau, Maurice-Edgar 102
Corneille, Pierre 94
Cortázar, Julio 30, 44, 103
Cristea, Valeriu 36

D
Dante, Alighieri 87
Dantiș, Gabriela 107
Defoe, Daniel 144
Derrida, Jaques 17, 127, 135
Descartes, René 29
Dickens, Charles 24, 25, 51, 84, 170
Diderot, Denis 17, 30, 84
Doderer, Heimito von 146, 147, 148, 149
Dorgélès, Roland 52, 120
Dos Passos, John 39, 102
Dostoievski, Feodor M. 21, 22, 25, 26, 27, 28, 34, 36, 67, 96, 103, 116, 117, 143, 152
Döblin, Alfred 39
Dubois, Jacques 23
Dujardin, Eduard 107
Dumas, Alexandre 22
Duncan, Isadora 176
Durrell, Lawrence 10, 11, 12
Dürrenmatt, Friedrich 105

E
Eco, Umberto 7, 19, 21, 33
Einstein, Albert 7, 13, 94
Eisenstein, Serghei Mihailovici 162
Eliade Mircea 27
Eliot, T. S. 109, 176
Erasmus din Rotterdam 54

F
Faulkner, William 32, 56, 82, 84, 102, 114
Fântâneru, Constantin 27
Fichte, Johann Gottlieb 96
Fielding, Henry 17, 30, 84, 130
Flaubert, Gustave 24, 25, 26, 84
Forna, Petru 46
Freud Sigmund 42, 101

Scanned with CamScanner

Frisch, Max 105
Frisé, Adolf 56

G

Garcia Márquez, Gabriel 30, 44, 84, 103
Genette, Gérard 164
George, Stefan 49, 96
Gide, André 105, 178
Giono, Jean 144
Goethe, Johann Wolfgang 30, 44, 64, 79, 90, 94, 95, 96, 165, 171
Gogol, Nikolai Vasilievici 25, 44, 58, 103
Gombrowicz, Witold 30, 31, 44, 58, 83, 103, *127-141*, 174
Goncearov, Ivan Alexandrovici 25, 103
Goya, Francisco de 177
Grass, Günter 45, 83, 84, 104, 146, 150, *155-172*, 177, 178, 188, 189
Green, Eleanor 176
Grillparzer, Franz 96
Grimmelshausen, Hans Jakob 22, 25, 42, 54, 63, 90, 163, 168, 173

H

Hašek, Jaroslav 68
Hauptmann, Gerhardt 39
Hegel, Friedrich 63
Heidegger, Martin 25, 51, 142
Heine, Heinrich 96
Heisenberg, Werner 7, 10
Hemingway, Ernest 26, 52, 102, 109, 120, 175, 178
Herman, Maxime 129
Hesse, Hermann 23, 45, 144, 145, 146
Hofmannsthal, Hugo von 105, 145
Holban, Anton 27
Homer 11, 182
Horațiu 181

I

Ianoși, Ion 51
Ibsen, Henrik 108
Ionescu, Eugen 128, 133
Iser, Wolfgang 42
Ivănescu, Mircea 51, 56, 107

J

Joyce, James 11, 24, 26, 30, 31, 34, 39, 41, 44, 46, 48, 55, 56, 84, 101, 105, 107, 108, 109
Jünger, Ernst 52, 84, 85, 120, 121, 142, 143, 148, 174, 183, 184

Scanned with CamScanner

K

Kafka, Franz 24, 29, 30, 31, 39, 40, 42, 43, 44, 45, 48, 58, 68, 70, 79, 83, 84, 102, 103, 104, 105, 125, 127, 145, 148
Kaiser, Robert 56
Kant, Immanuel 63, 96, 101
Kipling, Rudyard 26
Kisch, Egon Erwin 152
Kiš, Danilo 58
Kleist, Heinrich von 143
Kundera, Milan 23, 25, 28, 29, 31, 32, 37, 40, 41, 50, 51, 52, 101, 102, 103, 104, 114, 130, 131

L

Lautréamont, Isidor Lucien 143, 178
Lesage, Alain René 84
Lessing, Gotthold Ephraim 95
Lewis, Sinclair 175
Lichtenberg, Georg Christoph 46, 98, 99, 143, 164
Lintvelt, Jaap 164
Llosa, Mario Vargas 103
Lorrain, Claude 181
Lovinescu, E. 120
Lowry, Malcolm 34, 84
Luther, Martin 46, 64, 98, 109, 120, 145

M

Maeterlinck, Maurice 91, 96
Magny, Claude-Edmonde 39, 40
Mailer, Norman 152
Malaparte, Curzio 144, 151, *172-183*, 188
Mann, Heinrich 39, 58, 155
Mann, Thomas 32, 34, 42, 43, 45, 46, 49, 50, 54, 56, 83, 90, 119, 145, 155, 158
Martini, Fritz 56, 105, 145
Maupassant, Guy de 26
Maurel, Jean-Pierre 57, 70
Marx, Karl 95
Mihăescu, Gib I. 52
Miller, Henry 10, 11, 14, 27, 54
Moeschler, Jacques 20
Monnier, Adrienne 107
Montaigne, M. E. 53
Mozart, Wolfgang Amadeus 94
Musil, Robert 23, 29, 30, 31, 34, 39, 40, 41, 43, 44, 45, 48, 49, 50, 51, 53, 54, *55-99*, 101, 102, 103, 104, 105, 109, 111, 113, 126, 130, 138, 145, 147, 149, 155, 158, 159, 174, 181

Scanned with CamScanner

N

Napoleon 95
Neruda, Pablo 103
Nietzsche, Friedrich 40, 41, 49, 50, 62, 67, 95, 96
Novalis 96

P

Papadat-Bengescu, Hortensia 114, 120
Paris, Jean 109
Pasolini, Pier Paolo 30
Petrescu, Camil 52, 120
Petrescu, Cezar 52, 120
Petersen, Julius 105
Petrică, Ion 129, 133
Pippidi, D. M. 10
Platon 60, 93, 95, 101
Pop, Ion 20
Popa, Victor Ion 52
Pound, Ezra 175, 176
Poussin, Nicolas 181
Prigogine, Ilya 7, 10, 13
Proust, Marcel 24, 39, 84, 101, 178

R

Rabelais, François 15, 17, 22, 23, 25, 42, 84, 127, 130, 173
Raicu, Lucian 30
Ralian, Antoaneta 14
Rasputin, Valentin 152, 165, 171
Reboul, Anne 20
Rebreanu, Liviu 52, 58, 120
Remarque, Erich Maria 52, 120
Richardson, Samuel 17, 30, 84
Ricoeur, Paul 20, 21
Rilke, Rainer Maria 49, 178
Roa Bastos, Augusto 103
Roman, Ion 142
Romains, Jules 107
Rorty, Richard 25, 37, 51
Rossetti, Dante Gabriel 177
Roth, Joseph 58

S

Sadoveanu, Mihail 27
Sartre, Jean-Paul 128, 130
Scheler, Max 51
Schlesak, Dieter 147, 148, 149, 154, 155
Schnitzler, Arthur 49, 58
Sebastian, Mihail 27, 108
Shakespeare, William 7, 26, 28
Sofocle 94, 105
Soupault, Philippe 107
Spinoza 101
Stein, Gertrude 102, 178
Steinbeck, John 102

Scanned with CamScanner

Stendhal, Henri Beyle 26, 96, 181
Stengers, Isabelle 7, 13
Sterne, Laurence 17, 30, 84, 130, 173
Sue, Eugène 22
Svevo, Italo 24
Swift, Graham 52, 53, 83, 170

Ș
Șora, Mariana 150
Șuluțiu, Octav 27

T
Tolstoi, Lev Nikolaevici 25, 26, 58, 96, 103, 152
Torquemada, Juan de 140
Trakl, Georg 49
Troțki, Lev 140
Turgheniev, Ivan Sergheevici 25, 26, 103
Twain, Mark 26

U
Ungureanu Cornel 58, 107
Uricaru, Eugen 175, 181
Urmuz 139

V
Valéry, Paul 11, 107
Van Gogh, Vincent 14, 67
Van Dijk, Teun 21
Vartic, Ion 49
Vico, Giambattista 63
Virgiliu 100
Vlad, Ion 28
Voltaire, François Marie 95

W
Wagner, Richard 49, 50, 96
Walser, Martin 146
Wells, Herbert George 139
Werfel, Franz 39, 58
Wieland, Christoph Martin 96
Wilde, Oscar 131, 177
William din Baskerville 7
Wilkins, Eithne 56
Woolf, Virginia 11, 24, 39, 84

Z
Zola, Emile 84

Scanned with CamScanner

Cuprins

Preliminarii la „romanul de idei” 9
Alternative în poetica romanului 37
Experiențele lucidității. Experiențele dramei 100
Resursele antiromanului 127
Amintirea romanului picaresc 145
Indice de nume 191

Scanned with CamScanner

EDITURA EIKON VĂ PROPUNE URMĂTOARELE TITLURI:

COLECȚIA BIBLIOTECA ORTODOXĂ

1. Arhim. Teofil Părăian, ***Maica Domnului – Raiul de taină al Ortodoxiei***, format:13 x 20, 136 p., 87.000 lei;
2. Arhim. Cleopa Ilie, ***Îndreptar de spovedanie***, forrhat:13 x 20, 128 p., 76.500 lei;
3. Arhim. Arsenie Papacioc, ***Cuvânt despre bucuria duhovnicească***, (ediția a II-a), format:13 x 20, 208 p., 140.000 lei;
4. Protos. Justin Pârvu, ***Abecedar duhovnicesc***, format:13 x 20,5, 96 p., 65.500 lei;
5. ***, ***Viața și minunatele fapte ale Părintelui Dometie Manolache***, format:13 x 20, 152 p., 103.500 lei;
6. ***Dependența de cer.*** *Convorbiri duhovnicești realizate de Fabian Anton*, format:13 x 20, 192 p., 120.000 lei;
7. Arhim. Teofil Părăian, ***Hristos în mijlocul nostru***, format:13 x 20, 288 p., 152.500 lei;
8. Ierom. Nifon Bărbieru, ***Luxul și Biserica***, format:13 x 20 , 96 p., 54.500 lei;
9. Ierom. Serafim Rose, ***Pentru o viziune ortodoxă asupra lumii***, format:13 x 20, 128 p., 71.000 lei;
10. Ierom. Serafim Rose, ***Viitorul Rusiei și sfârșitul lumii***, format:13 x 20, 128 p., 71.000 lei;
11. ***Mari duhovnici români despre rugăciune:*** Arhim. Teofil Părăian, Arhim. Cleopa Ilie, Arhim. Arsenie Papacioc, Arhim. Mina Dobzeu, Arhim. Sofian Boghiu, Ieros. Paisie Olaru, Arhim. Iachint Unciuleac, Arhim. Dometie Manolache, Ieros. Sandu Tudor (antologie), format:13 x 20, 288 p., 141.500 lei;
12. ***Mari duhovnici români despre Maica Domnului:*** Arhim. Cleopa Ilie, Arhim. Teofil Părăian, Arhim. Sofian Boghiu, Ieros. Paisie Olaru, Arhim. Arsenie Papacioc, Arhim. Iachint Unciuleac, Arhim. Sandu Tudor, Pr. N. Steinhardt, Arhim. Dometie Manolache, Ierom. Rafail Noica, Pr. Arsenie Boca (antologie), format:13 x 20, 144 p., 103.500 lei;
13. Al. Paleologu, ***Moștenirea creștină a Europei***, format:13 x 20, 128 p., 81.500 lei;

Scanned with CamScanner

Când secolul al nouăsprezecelea s-a prăbuşit pe frontul Armageddonului, vechile bariere au sărit în aer. Artistul demoniac care a dominat secolul a contribuit la suprimarea trecutului în aceeaşi măsură ca şi oamenii de stat, militarismul, marea finanţă, industriaşii şi agitatorii care au pavat drumul ce ducea la dezastru. Războiul din 1914 părea să însemne sfârşitul a ceva; oricum a fost culminarea a ceva de mult depăşit. Şi, în realitate, ne-a deschis vaste noi perspective. Prin acţiunea sa de dărâmare, a creat canale de descărcare a imensei noi energii. Perioada dintre primul şi cel de-al doilea război mondial a fost prolifică în producţia artistică. În acest răstimp, când lumea sta gata să se zgâlţâie din temelii pentru a doua oară (...) Societatea, sfâşiată de tot felul de disensiuni, îi oferea artistului şi mai puţin suport şi încurajare chiar decât în zilele lui Van Gogh. Era pusă sub semnul întrebării însăşi existenţa artistului. Dar nu plana oare ameninţarea asupra oricărei existenţe umane?

Henry Miller

ISBN 973-7987-76-4
9789737987761

EIKON
EIKON

Scanned with CamScanner